

Aesthetik des Häßlichen.

Von

Karl Rosenkranz.

Königsberg.
Verlag der Gebrüder Bornträger.

1853.

Vorwort.

Eine Aesthetik des Häßlichen? Und warum nicht? Aesthetik ist ein Collectivname für eine große Gruppe von Begriffen geworden, die sich wieder in drei besondere Classen theilt. Die eine derselben hat es mit der Idee des Schönen, die zweite mit dem Begriff seiner Production, d. h. mit der Kunst, die dritte mit dem System der Künste, mit der Darstellung der Idee des Schönen durch die Kunst in einem bestimmten Medium zu thun. Die Begriffe, die zur ersten Classe gehören, pflegen wir unter dem Titel der Metaphysik des Schönen zusammenzufassen. Wird aber die Idee des Schönen auseinandergesetzt, so ist die Untersuchung des Häßlichen davon unzertrennlich. Der Begriff des Häßlichen, als des Negativschönen, macht also einen Theil der Aesthetik aus. Es gibt keine andere Wissen=

schaft, welcher derselbe überwiesen werden könnte, und es ist also richtig, von der Aesthetik des Häßlichen zu sprechen. Niemand wundert sich, wenn in der Biologie auch vom Begriff der Krankheit oder wenn in der Ethik vom Begriff des Bösen, in der Rechtswissenschaft vom Begriff des Unrechts, in der Religionswissenschaft vom Begriff der Sünde gehandelt wird. Theorie des Häßlichen zu sagen, würde die wissenschaftliche Genealogie des Begriffs nicht so bestimmt ausdrücken. Die Ausführung der Sache selbst hat übrigens den Namen zu rechtfertigen.

Ich habe mich bemühet, den Begriff des Häßlichen als die Mitte zwischen dem des Schönen und dem des Komischen von seinen ersten Anfängen bis zu derjenigen Vollendung zu entwickeln, die er sich in der Gestalt des Satanischen gibt. Ich rolle gleichsam den Kosmos des Häßlichen auf von seinen ersten chaotischen Nebelflecken, von der Amorphie und Asymmetrie an, bis zu seinen intensivsten Formationen in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Desorganisation des Schönen durch die Caricatur. Die Formlosigkeit, die Incorrectheit und die Deformität der Verbildung machen die verschiedenen Stufen dieser in sich consequenten Reihe von

Metamorphosen aus. Es ist versucht worden, zu zeigen, wie das Häßliche an dem Schönen seine positive Voraussetzung hat, dasselbe verzerrt, statt des Erhabenen das Gemeine, statt des Gefälligen das Widrige, statt des Ideales die Caricatur erzeugt. Alle Künste und alle Epochen der Kunst bei den verschiedensten Völkern sind hierbei herangezogen, die Entwicklung der Begriffe durch passende Beispiele zu erläutern, die auch noch für künftige Bearbeiter dieses schwierigen Theils der Aesthetik Stoff und Anhaltspuncte darbieten werden. Ich hoffe, mit dieser Arbeit, deren Unvollkommenheiten ich selber am Besten zu kennen glaube, einem bisher sehr fühlbaren Mangel abzuhelfen, da der Begriff des Häßlichen bisher nur theils zerstreut und nebenbei, theils in einer großen Allgemeinheit abgehandelt worden ist, welche ihn bereits in Gefahr brachte, in sehr einseitigen Bestimmungen fixirt zu werden.

Wenn der wohlwollende Leser, der sich wirklich unterrichten will, dies Alles nun auch zugibt, soll, könnte man fragen, ein so unangenehmer, abscheulicher Gegenstand so gründlich untersucht werden? Unzweifelhaft, denn die Wissenschaft hat einmal seit einiger Zeit dies Problem immer von Neuem berührt und so verlangt

es seine Erledigung. Diese absolvirt zu haben, kömmt mir natürlich nicht in den Sinn, behaupten zu wollen. Ich bin zufrieden, wenn man mir hier, wie auf andern Gebieten, zugesteht, einen Schritt wenigstens vorwärts gethan zu haben. Der Einzelne mag von diesem Gestande denken;

— da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen!

Der Einzelne darf so denken und dann kann er diese Wissenschaft des Häßlichen ungelesen lassen. Die Wissenschaft selbst aber folgt nur ihrer Nothwendigkeit. Sie muß vorwärts. Charles Fourier hat unter den Rubriken der Arbeitstheilung auch eine aufgestellt, die er **travaux de dévouement** nennt, zu denen keine individuelle Neigung angeboren ist, zu denen sich aber Menschen aus Resignation entschließen, weil sie die Nothwendigkeit derselben für das Gesammtwohl erkennen. Solch' einer Pflicht ist auch hier zu genügen versucht worden.

Aber ist denn die Sache in der That so abschreckend? Enthält sie nicht auch Lichtpuncte? Ist für den Philosophen, für den Künstler, nicht auch ein positiver Gehalt darin verborgen? Ich denke wohl, denn das Häßliche

kann nur begriffen werden als die Mitte zwischen dem Schönen und dem Komischen. Das Komische ist ohne ein Ingrediens von Häßlichkeit, das von ihm aufgelöst und in die Freiheit des Schönen zurückgebildet wird, unmöglich. Dieser überall sich ergebende heitere Ausgang unserer Untersuchung wird für das unleugbar Peinliche mancher Abschnitte entschädigen.

Im Verlauf der Abhandlung habe ich mich einmal darüber gewissermaaßen entschuldigt, so viel in Beispielen zu denken. Allein ich sehe ein, daß ich es gar nicht nöthig gehabt hätte, denn alle Aesthetiker, auch Winkelmann, auch Lessing, auch Kant, auch Jean Paul, auch Hegel, auch Vischer, und Schiller selbst, der den sparsamen Gebrauch des Beispiels empfiehlt, verfahren in dieser Weise. Von dem Material, das ich eine Reihe von Jahren über zu diesem Zweck angehäuft hatte, habe ich übrigens nur etwas über die Hälfte verwendet und darf insofern behaupten, recht sparsam gewesen zu sein. Bei der Auswahl der Beispiele ist es mir nur darauf angekommen, vielseitig zu sein, um nicht durch das Beispiel, wie die Geschichte aller Wissenschaften zeigt, eine beschränkte Auffassung des Allgemeingültigen zu veranlassen.

In der Art, wie ich mit dem Material verfahren bin, mag ich vielleicht etwas altväterisch, vielleicht zu exact, erscheinen. Die modernen Schriftsteller haben sich eine merkwürdige Art, zu citiren, erfunden, nämlich mit sogenannten „Gänsefüßchen" ganz in's Blaue hinein. Wo sie das Citat hernehmen, bleibt im Dunkeln. Es ist schon viel, wenn sie einen Namen hinzufügen. Es scheint ihnen schon pedantisch, wenn sie zu dem Namen des Autors noch den Namen des Buchs hinzufügen. Unstreitig wäre es auch läppisch, allgemein bekannte oder irrelevante Dinge immer mit speciellen Citaten belegen zu wollen. Aber weniger geläufige, seltner berührte, weiter entlegene, dem Streit noch ausgesetzte, fordern nach meiner Meinung eine größere Genauigkeit der Angabe, damit der Leser, falls es ihm beliebt, selber zu den Quellen gehen, selber vergleichen und richten kann. Eleganz kann nie Zweck, nur ein und zwar sehr untergeordnetes Mittel wissenschaftlicher Darstellung sein; die Gründlichkeit und Bestimmtheit müssen immer obenan stehen.

Mit Schrecken sehe ich jetzt, nach Vollendung des Drucks, daß unter den Beispielen sich eine ziemliche Menge aus der nächsten Gegenwart hervorgedrängt hat, weil sie natürlich mir am Frischesten im Gedächtniß

waren, weil sie mich noch durch das Interesse, welches ich auch an den Autoren nehme, lebhaft beschäftigen. Werden mir diese Autoren, unter denen ich mir persönlich befreundete zähle, dies nicht übel deuten, werden sie mir deshalb nicht gram werden? Es würde mir sehr schmerzlich sein. Aber die Verehrten werden sich vor Allem fragen müssen, ob, was ich sage, wahr ist? Verhält es sich so, dann ist ihnen nichts zuwider geschehen. Sodann aber werden sie aus meiner schonsamen Art, zu tadeln, und aus andern Stellen, wo ihnen auch, wenn sie es verdienen, gebührendes Lob gespendet ist, ersehen, daß meine freundschaftliche Gesinnung für sie dieselbe ist. Ja, ich erinnere mich, den meisten meine Ausstellungen brieflich gemacht zu haben. So können sie sich denn nicht wundern, wenn ich auch gedruckt derselben Meinung bin. Doch würde ich diese ganze Bemerkung unterlassen, wüßte ich nicht aus mancher Erfahrung, wie reizbar die modernen Geister sind, wie wenig sie Widerspruch zu ertragen vermögen, wie sehr sie nur gelobt, nicht belehrt zu werden wünschen, wie scharf sie sind, nur in der Kritik Anderer, und wie sie auch von der Kritik vor Allem Gesinnung und Hingebung d. h. Bewunderung fordern.

Ich glaube, daß meine Darstellung auch in allgemeineren Kreisen, nicht blos in dem der Schule, lesbar ist. Allein durch die Natur des Stoffs wird diese Lesbarkeit gewisse Grenzen haben. Ich habe scheußliche Materien berühren und gewisse Dinge bei ihrem Namen nennen müssen. Als Theoretiker habe ich mich von dem Hinuntersteigen in manche Kloake zurückhalten und mit der Andeutung begnügen können, wie namentlich bei den Sotadischen Erfindungen. Als Historiker hätt' ich das nicht gedurft, als Philosoph stand es mir frei. Und trotz meiner außerordentlichen Vorsicht wird Mancher urtheilen, ich hätte wohl nicht nöthig gehabt, in solchem Grade aufrichtig zu sein. Dann hätte aber, darf ich versichern, die Untersuchung überhaupt nicht gemacht werden dürfen, nicht gemacht werden können. Es ist traurig, daß bei uns auch für die Wissenschaft sich eine gewisse Pruderie einschleicht, indem man namentlich bei Gegenständen der thierischen Natur und der Kunst die Decenz zum exclusiven Maaßstab macht. Und wie erreicht man diese Decenz heut zu Tage am Besten? Man spricht gar nicht von gewissen Phänomenen. Man decretirt ihr Nichtdasein. Man secretirt sie gewissenlos, um salonfähig zu bleiben. Man gibt z. B.

mit Holzschnitten — denn ohne holzschnittliche Illustrationen ist eigentlich auch schon moderne Wissenschaftlichkeit nicht mehr möglich —, mit mikroskopischen Enthüllungen, eine Physiologie heraus, eine Lehre vom Leben, Vorlesungen, gehalten vor einem Kreise von Damen und Herrn in einer Hauptstadt, und sagt vom ganzen Generationsapparat und von allen sexuellen Functionen kein Wort. Gewiß recht decent. Unsere Deutsche Literaturgeschichte ist durch das Zurechtmachen derselben für Mädchenpensionate und höhere Töchterschulen schon ganz castrirt worden, um nur immer das Edle, Reine, Schöne, Erhebende, Erquickende, Gemüthliche, Liebliche, Veredelnde und wie die Stichworte weiter lauten, für die zarten Jungfrauen- und Frauenseelen herauszustellen. Es ist dadurch eine unglaubliche Falschmünzerei der Geschichte der Literatur in Gang gekommen, die auch schon über die pädagogischen Rücksichten hinaus die Auffassung entstellt und durch höchst einseitig ausgewählte traditionelle Blumenlesen unterstützt. Ein Glück, daß jetzt ein Werk, wie das von Kurz, erscheint, was durch seine Selbstständigkeit die Fabrikarbeiter nöthigen wird, doch einmal auch wieder andere Objecte und in anderer Ordnung und mit anderm

Urtheil, als in dem zum Ekel ausgetretenen Gleise, zu berühren. Jeder Einsichtige wird begreifen, daß ich, bei allem Anstande, einen solchen bleichsüchtigen Pensionatsstyl nicht schreiben durfte, und daß ich überhaupt wohl auf den vorliegenden Fall Lessings Wort anwenden darf:

Ich schreibe nicht für kleine Knaben,
Die voller Stolz zur Schule gehn,
Und den Ovid in Händen haben,
Den ihre Lehrer nicht verstehn.

Königsberg, den 16. April 1853.

Karl Rosenkranz.

Inhalt.

Einleitung.

Erster Abschnitt.

Zweiter Abschnitt.

Dritter Abschnitt.

Anmerkungen.



Aesthetik des Häßlichen.

— — — Und laß dir rathen, habe
Die Sonne nicht zu lieb und nicht die Sterne,
Komm, folge mir in's dunkle Reich hinab!

Göthe.

Große Herzenskündiger haben sich in die schauerlichen Abgründe des Bösen vertieft und die furchtbaren Gestalten geschildert, die ihnen aus ihrer Nacht entgegengetreten sind. Große Dichter, wie Dante, haben diese Gestalten weiter ausgezeichnet; Maler, wie Orcagna, Michel Angelo, Rubens, Cornelius, haben sie uns in sinnlicher Gegenwärtigkeit dargestellt und Musiker, wie Spohr, haben uns die gräßlichen Töne der Verdammniß vernehmen lassen, in welchen der Böse die Zerrissenheit seines Geistes auskreischt und ausheult.

Die Hölle ist nicht blos eine religiös-ethische, sie ist auch eine ästhetische. Wir stehen inmitten des Bösen und des Uebels, aber auch inmitten des Häßlichen. Die Schrekken der Unform und der Mißform, der Gemeinheit und Scheußlichkeit, umringen uns in zahllosen Gestalten von pygmäenhaften Anfängen bis zu jenen riesigen Verzerrungen, aus denen die infernale Bosheit zähnefletschend uns angrins't. In diese Hölle des Schönen wollen wir hier niedersteigen. Es ist unmöglich, ohne zugleich in die Hölle des Bösen, in die wirkliche Hölle, sich einzulassen, denn das

häßlichste Häßliche ist nicht das, was aus der Natur in Sümpfen, in verkrüppelten Bäumen, in Kröten und Molchen, in glotzenden Fischungeheuern und massiven Dickhäutern, in Ratten und Affen uns anwidert: es ist die Selbstsucht, die ihren Wahnsinn in den tückischen und frivolen Geberden, in den Furchen der Leidenschaft, in dem Scheelblick des Auges und — im Verbrechen offenbart.

Bekannt genug sind wir mit dieser Hölle. Jeder hat an ihrer Pein seinen Antheil. In mannigfaltigster Weise werden Gefühl, Auge und Ohr von ihr getroffen. Der zarter Organisirte, der feiner Gebildete, hat von ihr oft unsäglich zu leiden, denn die Rohheit und Gemeinheit, die Abform und Ungestalt, ängstigen den edlern Sinn in tausendfachen Verlarvungen. Allein eine Thatsache kann genugsam bekannt und doch ihrer vollen Bedeutung, ihrem ganzen Umfang nach, noch nicht gehörig erkannt sein. Dies ist mit dem Häßlichen der Fall. Die Theorie der schönen Künste, die Gesetzgebung des guten Geschmacks, die Wissenschaft der Aesthetik, ist seit einem Jahrhundert von den Europäischen Culturvölkern bis in eine große Breite hin durchgebildet worden, allein der Begriff des Häßlichen, obwohl man ihn überall streifte, war doch verhältnißmäßig sehr zurückgeblieben. Man wird es in der Ordnung finden, daß nunmehr auch die Schattenseite der Lichtgestalt des Schönen eben so ein Moment der ästhetischen Wissenschaft werde, als die Krankheit in der Pathologie, als das Böse in der Ethik. Nicht, wie gesagt, als wenn das Unästhetische in seinen einzelnen Erscheinungen nicht hinreichend bekannt wäre. Wie auch sollte dies möglich sein, da die Natur, das Leben und die Kunst jeden Augenblick uns daran erinnern? Aber eine vollständigere Darlegung seines Zusammenhanges und eine

ausdrücklichere Erkenntniß seiner Organisation ist noch nicht versucht.

Allerdings gebührt der Deutschen Philosophie der Ruhm, zuerst den Muth gehabt zu haben, das Häßliche als die ästhetische Unidee, als ein integrirendes Moment der Aesthetik erkannt und auch erkannt zu haben, daß das Schöne durch das Häßliche zum Komischen übergeht (1). Man wird diese Entdeckung, in welcher das Negativschöne zu seinem Rechte gelangt ist, nicht wieder verleugnen können. Allein die Behandlung des Begriffs des Häßlichen ist bisher theils bei einer kurzen, wenig eingehenden Allgemeinheit, theils bei einer zu einseitig spiritualistischen Fassung stehen geblieben. Sie war zu ausschließlich darauf gerichtet, einige Figuren bei Shakespeare und Göthe, bei Byron und Callot Hoffmann zu erklären (2).

Eine Aesthetik des Häßlichen kann Manchem ähnlich klingen, wie ein hölzernes Eisen, weil das Häßliche das Gegentheil des Schönen. Allein das Häßliche ist vom Begriff des Schönen untrennbar, denn dies hat in seiner Entwicklung dasselbe beständig als diejenige Verirrung an sich, in die es mit einem oft geringen Zuviel oder zu Zuwenig verfallen kann. Jede Aesthetik ist gezwungen, mit der Beschreibung der positiven Bestimmungen des Schönen irgendwie auch die negativen des Häßlichen zu berühren. Man trifft mindestens die Warnung, daß, wenn nicht so verfahren würde, als sie fordern, das Schöne verfehlt und statt seiner das Häßliche erzeugt werden würde. Die Aesthetik des Häßlichen soll seinen Ursprung, seine Möglichkeiten, seine Arten schildern und kann dadurch auch dem Künstler nützlich werden. Bildender natürlich wird es für diesen immer sein, die mangellose Schönheit darzustellen, als dem Häßlichen

seine Kraft zuzuwenden. Auf eine Göttergestalt zu sinnen ist unendlich erhebender und genußreicher, als eine teuflische Frazze zu bilden. Allein der Künstler kann das Häßliche nicht immer vermeiden. Oft sogar bedarf er seiner als eines Durchgangspunctes in der Erscheinung der Idee und als einer Folie. Der Künstler vollends, der das Komische producirt, kann dem Häßlichen gar nicht ausweichen.

Von Seiten der Künste können jedoch hier nur diejenigen herangezogen werden, die als freie sich selber Zweck und als theoretische für den Sinn des Auges und des Ohrs thätig sind. Die andern dem Dienst der praktischen Sinne des Gefühls, Geschmacks und Geruchs gewidmeten Künste bleiben hier ausgeschlossen. Herr von Rumohr in seinem Geist der Kochkunst, Anthus, in seinen interessanten Vorlesungen über die Eßkunst, v. Vaerst in seinem geistvollen Werk über die Gastronomie, das vorzüglich in ethnographischer Hinsicht bleibenden Werth ansprechen darf, haben diese sybaritische Aesthetik auf eine hohe Stufe gehoben. Man kann sich aus diesen Arbeiten überzeugen, daß die allgemeinen Gesetze, die für das Schöne und Häßliche gelten, auch für die Aesthetik der guten Tafel, die Vielen die wichtigste ist, die nämlichen sind. Wir aber können uns hier nicht darauf einlassen. — Daß eine Wissenschaft, wie die unsrige, den vollen Ernst des Gemüthes verlangt und daß man sie nicht mit Gründlichkeit zu behandeln vermag, wenn man bei ihr die gebrechliche Eleganz der Theetischästhetik zum Maaßstab machen und dem Cynischen und Scheußlichen zimperlich ausweichen wollte, versteht sich von selbst, denn in diesem Fall müßte die Sache selbst unterbleiben. Die Aesthetik des Häßlichen macht die Beschäftigung auch mit solchen Begriffen zur Pflicht, deren Besprechung oder auch nur Erwähnung,

sonst wohl als ein Verstoß gegen den guten Ton betrachtet werden kann. Wer eine Pathologie und Therapie der Krankheiten in die Hand nimmt, macht sich auch auf das Ekelhafte gefaßt. Und so auch hier.

Daß das Häßliche ein Begriff sei, der als ein relativer nur in Verhältniß zu einem andern Begriff gefaßt werden könne, ist unschwer einzusehen. Dieser andere Begriff ist der des Schönen, denn das Häßliche ist nur, sofern das Schöne ist, das seine positive Voraussetzung ausmacht. Wäre das Schöne nicht, so wäre das Häßliche gar nicht, denn es existirt nur als die Negation desselben. Das Schöne ist die göttliche, ursprüngliche Idee und das Häßliche, seine Negation, hat eben als solche ein erst secundäres Dasein. Es erzeugt sich an und aus dem Schönen. Nicht, als ob das Schöne, indem es das Schöne ist, zugleich häßlich sein könnte, wohl aber indem dieselben Bestimmungen, welche die Nothwendigkeit des Schönen ausmachen, sich in ihr Gegentheil verkehren.

Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt, daß es, indem es als das Negativschöne existirt, seinen Widerspruch gegen das Schöne wieder auflöst und in die Einheit mit ihm zurückgeht. Das Schöne wird in diesem Proceß als die Macht offenbar, welche die Empörung des Häßlichen seiner Herrschaft wieder unterwirft. In dieser Versöhnung entsteht eine unendliche Heiterkeit, die uns zum Lächeln, zum Lachen erregt. Das Häßliche befreit sich in dieser Bewegung von seiner hybriden, selbstischen Natur. Es gesteht seine Ohnmacht ein und wird komisch. Alles Ko-

mische begreift ein Moment in sich, welches sich gegen das reine, einfache Ideal negativ verhält; aber diese Negation wird in ihm zum Schein, zum Nichts heruntergesetzt. Das positive Ideal wird im Komischen anerkannt, weil und indem seine negative Erscheinung sich verflüchtigt.

Die Betrachtung des Häßlichen ist daher eine durch das Wesen desselben genau begrenzte. Das Schöne ist die positive Bedingung seiner Existenz und das Komische ist die Form, durch welche es sich, dem Schönen gegenüber, von seinem nur negativen Charakter wieder erlöst. Das einfach Schöne verhält sich gegen das Häßliche schlechthin negativ, denn es ist nur schön, soweit es nicht häßlich ist, und das Häßliche ist häßlich nur, so weit es nicht schön ist. Nicht als wenn das Schöne, um schön zu sein, des Häßlichen bedürftig wäre. Es ist schön auch ohne seine Folie, aber das Häßliche ist die Gefahr, die ihm an ihm selber drohet, der Widerspruch, den es durch sein Wesen an sich selber hat. Mit dem Häßlichen ist es anders. Es ist, was es ist, empirisch freilich durch sich selber; daß es aber das Häßliche ist, das ist nur möglich durch seine Selbstbeziehung auf das Schöne, an welchem es sein Maaß besitzt. Das Schöne ist also, wie das Gute, ein Absolutes, und das Häßliche, wie das Böse, ein nur Relatives.

Keineswegs jedoch so, als ob, was häßlich sei, in einem bestimmten Fall zweifelhaft sein könnte. Dies ist unmöglich, weil die Nothwendigkeit des Schönen durch sich selbst bestimmt ist. Wohl aber ist das Häßliche relativ, weil es nicht durch sich selbst, sondern nur durch das Schöne gemessen werden kann. Im gewöhnlichen Leben mag Jeder seinem Geschmack folgen, nach welchem ihm schön dünkt, was einem Andern häßlich, häßlich, was einem Andern schön.

Soll aber diese Züfälligkeit des empirisch-ästhetischen Urtheils aus ihrer Unsicherheit und Unklarheit herausgehoben werden, so bedarf sie sogleich der Kritik und damit der Vergegenwärtigung der höchsten Principien. Das Gebiet des conventionell Schönen, der Mode, ist voll von Erscheinungen, die, von der Idee des Schönen aus beurtheilt, nur häßlich genannt werden können und welche doch, temporär, für schön gelten, nicht, weil sie es an und für sich wären, sondern nur, weil der Geist einer Zeit gerade in diesen Formen den angemessenen Ausdruck seiner Eigenthümlichkeit findet und sich an sie gewöhnt. In der Mode kommt es dem Geist vor allen Dingen darauf an, seiner Stimmung zu entsprechen, der auch das Häßliche als Mittel der adäquaten Darstellung dienen kann. Vergangene Moden, vornämlich die nächstvergangenen, werden daher in der Regel als häßlich oder komisch verurtheilt, weil der Wechsel der Stimmung sich nur in Gegensätzen entwickeln kann. Die republicanischen Römer, welche die Welt unterwarfen, rasirten sich. Noch Cäsar und Augustus trugen keinen Bart und erst seit Hadrian's romantischer Epoche, als das Reich immer mehr den andringenden Barbaren zu erliegen begann, ward der reichliche Bart Mode, als hätte man, im Gefühl seiner Schwäche, durch den Bart sich die Gewißheit der Männlichkeit und Kühnheit geben wollen. Die ästhetisch denkwürdigsten Metamorphosen der Mode bietet uns die Geschichte der ersten Französischen Revolution dar. Sie sind vom Hauff philosophisch zergliedert worden (3).

Das Schöne ist also am Eingang die eine Grenze des Häßlichen, das Komische am Ausgang die andere. Das Schöne schließt das Häßliche von sich aus, das Komische dagegen fraternisirt mit dem Häßlichen, nimmt ihm aber zu-

gleich das Abstoßende dadurch, daß es, dem Schönen gegegenüber, seine Relativität und Nullität erkennen läßt. Eine Untersuchung des Begriffs des Häßlichen, eine Aesthetik desselben, findet demnach ihren Weg genau vorgezeichnet. Sie muß anfangen mit einer Erinnerung an den Begriff des Schönen, nicht jedoch, um dasselbe nach der ganzen Fülle seines Wesens darzulegen, wie dies die Obliegenheit einer Metaphysik des Schönen ist, sondern nur in soweit, als die Grundbestimmungen des Schönen anzugeben sind, aus und als deren Negation das Häßliche sich erzeugt. Enden aber muß diese Untersuchung mit dem Begriff der Umbildung, welche das Häßliche dadurch erfährt, daß es ein Mittel der Komik wird. Natürlich ist auch das Komische hier nicht nach seiner ganzen Ausführlichkeit, vielmehr nur insoweit zu berühren, als der Nachweis des Uebergangs es erfordert.

Das Negative überhaupt.

Daß das Häßliche ein Negatives ist, erhellt aus dem Gesagten hinlänglich. Der allgemeine Begriff des Negativen aber steht mit dem der Häßlichkeit in keinem weitern Verhältniß, als dem, daß auch dieser ein Negatives ausdrückt. Der Gedanke des Negativen überhaupt in seiner reinen Abgezogenheit hat gar keine sinnliche Form. Was nicht sinnlich sich zu manifestiren vermag, kann auch kein ästhetisches Object werden. Vom Begriff des Nichts, des Andern, des Maaßlosen, des Unwesentlichen, des Negativen überhaupt, kann, als von logischen Abstractionen, keine allgemeine Anschauung und Vorstellung gegeben werden, weil sie als solche auf keine Weise in die Sinnlichkeit zu fallen vermögen. Das

Schöne ist die Idee, wie sie im Element des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich auswirkt. Das Häßliche theilt als Negation des Schönen auch das sinnliche Element desselben und kann daher nicht in einer Region vorkommen, die eine nur ideelle ist, in welcher das Sein nur als der Begriff des Seins existirt, die Realität desselben aber als eine den Raum und die Zeit erfüllende noch ausgeschlossen ist.

Und so wenig als der Begriff des Negativen überhaupt häßlich genannt werden kann, so wenig auch dasjenige Negative, welches das Unvollkommene ist.

Das Unvollkommene.

In dem Sinne, daß das Schöne wesentlich Idee ist, kann auch von ihm gesagt werden, daß es das Vollkommene sei. Und so ist auch oft genug, namentlich auch in der **Baumgarten**'schen Aesthetik des vorigen Jahrhunderts der Begriff der Vollkommenheit mit dem der Schönheit identisch genommen. Allein Vollkommenheit ist ein Begriff, der mit dem der Schönheit nicht direct zusammenhängt. Es kann ein Thier sehr zweckmäßig, also als lebendiges Individuum sehr vollkommen organisirt und eben deswegen sehr häßlich sein, wie das Kameel, das Unau, die Sepia, die Pipa u. s. w. Ein Fehler im subjectiven Denken, ein unrichtiger Begriff, ein Irrthum, ein falsches Urtheil, ein verkehrter Schluß, sind Unvollkommenheiten der Intelligenz, die aber nicht unter die Kategorie des Aesthetischen gehören. Tugenden, die erst erworben werden, die also noch nicht zur Virtuosität der Gewohnheit durchgebildet sind, machen ethisch

genommen den Eindruck der Unvollkommenheit, können aber in ihrer Werdelust ästhetisch sogar etwas unendlich Reizendes haben. Eine häßliche Gemüthsart aber soll soviel heißen als eine böse.

Der Begriff des Unvollkommenen ist relativ. Es kommt für ihn immer auf das Maaß an, von welchem für seine Schätzung ausgegangen wird. Das Blatt ist unvollkommen gegen die Blüthe, die Blüthe gegen die Frucht, wenn man nämlich von der Frucht als der Normalexistenz der Pflanze den Werth der Blüthe abwägt. Aesthetisch wird die im botanischen oder besser ökonomischen Sinn unvollkommene Blüthe in der Regel höher stehen, als die Frucht. Die Unvollkommenheit ist in dieser Beziehung so wenig identisch mit Häßlichkeit, daß sie sogar das der Realität und Totalität nach Vollkommnere übertreffen kann. Ist in dem Unvollkommenen der Trieb des Aechten, Wahren und Schönen thätig, so wird es auch schön sein können, wenngleich noch nicht so schön, als es in seiner Vollendung zu sein vermag. Die anfänglichen Werke eines wahrhaften Künstlers z. B. werden noch mannigfache Mängel an sich tragen, aber doch schon den Genius durchblicken lassen, der zu höhern Leistungen berufen ist. Die Jugendgedichte eines Schiller und Byron sind noch unvollkommen, verrathen aber doch schon die Zukunft ihrer Urheber, oft gerade in der Art ihrer Unvollkommenheit.

Das Unvollkommene im Sinn der Anfänglichkeit darf daher nicht mit dem Begriff des Schlechten zusammengeworfen werden, für welches wir es allerdings gern euphemistisch gebrauchen. Das Unvollkommene als die nothwendige Entwicklungsstufe ist immerhin auf dem Wege zur Vollkommenheit; das Schlechte dagegen ist diejenige Realität, welche nicht

blos zu wünschen übrig läßt, nicht blos das Verlangen nach größerer Vollendung erweckt, sondern mit ihrem Begriff in positiven Widersprüchen befangen ist. Das Unvollkommene im positiven Sinn entbehrt nur der weiteren Gestaltung, sich ganz als das zu zeigen, was es an sich schon ist. Das Schlechte aber ist ein Unvollkommenes im negativen Sinn, das noch etwas Anderes, Nichtseinsollendes in sich schließt. Eine Zeichnung kann noch unvollkommen und doch schön sein; eine schlechte Zeichnung aber ist eine fehlerhafte, die den ästhetischen Gesetzen widerspricht.

Für unsere Untersuchung ist vorzüglich der Comparativ des Schönen recht zu verstehen, der in der Kunst selber liegt und den man so ausdrücken kann, daß, weil etwas schöner, als ein Anderes, daraus nicht folgt, daß das weniger Schöne häßlich sei. Vielmehr ist dies ein gradueller Unterschied, der die Qualität des Schönen an sich noch nicht alterirt.

Vorzüglich hat man sich zu erinnern, daß alle Arten in Verhältniß zur Gattung coordinirt sind, wenn sie auch unter sich in dem Verhältniß der Subordination stehen können. Der Gattung gegenüber sind alle Arten gleichberechtigt und doch schließt dies nicht aus, daß nicht die eine, gegen die andere gehalten, objectiv höher stehe. Architektur, Sculptur, Malerei, Musik und Poesie, sind als Arten der Kunst einander völlig gleich und doch ist es wahr, daß sie in der hier gegebenen Reihenfolge zugleich eine Steigerung ausdrücken, in welcher die nächstfolgende Kunst die vorige immer an Möglichkeil übertrifft, das Wesen des Geistes, die Freiheit angemessener darzustellen.

Innerhalb der einzelnen Kunst gilt dieselbe Bestimmung, denn die qualitativen Unterschiede einer Kunst ver-

halten sich zu ihr wieder als Arten. Wenn man dies erwägt, so wird man aller Streitigkeiten enthoben sein, welcher Art man den Vorzug geben solle, denn man wird über die Subordination niemals die Coordination vergessen. Die Poesie z. B. ist als dramatische objectiv vollendet; die lyrische und die epische sind ihr insofern subordinirt; aber daraus folgt nicht, daß nicht die Lyrik und Epik, da sie nothwendige Formen der Poesie sind, die gleiche Absolutheit besäßen. Relativ genommen ist also die Baukunst unvollkommener, als die Sculptur, diese unvollkommer, als die Malerei u. s. w. Und doch kann jede Kunst innerhalb der Eigenthümlichkeit ihres Materials und ihrer Form die Absolutheit erreichen. Mit andern Worten heißt dies so viel, daß die Subordination als solche in gar keinem Verhältniß zur Häßlichkeit steht. Wenn man also, wie wir dies müssen, die eine Kunst oder die eine Gattung einer Kunst als die niedrigere oder unvollkommenere bezeichnet, so liegt hierin keine ästhetische Degradation derselben. Es ist das nur relativ gesagt, ohne den Begriff einer aus diesem Stufenverhältniß etwa nothwendigen Häßlichkeit zu involviren. Bei einzelnen Kunstwerken pflegt man den Comparativ des Schönen oft durch einfache Bezeichnungen der Quantität auszudrücken. Man sagt z. B. der Münchhausen ist Immermann's größtes Werk und will damit allerdings auch sagen, daß es sein schönstes sei. Weniger schön ist aber noch keineswegs identisch mit häßlich.

Das Naturhäßliche.

In der Natur, deren Idee die Existenz in Raum und Zeit wesentlich ist, kann sich das Häßliche bereits in zahllosen Formen gestalten. Das Werden, dem Alles in der Natur unterliegt, macht durch die Freiheit seines Processes in jedem Augenblick das Uebermaaß und das Unmaaß möglich, damit eine Zerstörung der reinen, von der Natur an sich angestrebten Form und damit das Häßliche. Die einzelnen Naturexistenzen, da sie in ihrem bunten Durcheinander sich rücksichtslos in's Dasein drängen, hemmen sich oft in ihrem morphologischen Processe.

Die geometrischen und stereometrischen Formen, Dreieck, Viereck, Kreis, Prisma, Würfel, Kugel u. s. w. sind in ihrer Einfachheit durch die Symmetrie ihrer Verhältnisse eigentlich schön. Als allgemeine Formen in abstracter Reinheit haben sie freilich nur in der Vorstellung des Geistes eine ideelle Existenz, denn in concreto erscheinen sie nur als Formen bestimmter Naturgestalten an den Krystallen, Pflanzen und Thieren. Der Gang der Natur ist hier der, aus der Starrheit geradlinigter und geradflächiger Verhältnisse zur Schmiegsamkeit der Curve und zu einer wundersamen Verschmelzung des Geraden und Krummen überzugehen.

Die bloße rohe Masse, so weit sie nur vom Gesetz der Schwere beherrscht wird, bietet uns ästhetisch einen gleichsam neutralen Zustand dar. Sie ist nicht nothwendig schön, aber auch nicht nothwendig häßlich; sie ist zufällig. Nehmen wir z. B unsere Erde, so würde sie, um als Masse schön zu sein, eine vollkommene Kugel sein müssen. Das ist sie aber nicht. Sie ist abgeplattet an den Polen und geschwellt am Aequator, außerdem auf ihrer Oberfläche von der größten

Ungleichheit der Erhebung. Ein Profil der Erdrinde zeigt uns, blos stereometrisch betrachtet, das zufälligste Durcheinander von Erhebung und Vertiefung in den unberechenbarsten Umrissen. So können wir auch von der Oberfläche des Mondes nicht sagen, daß sie mit ihren Gewirr von Höhen und Tiefen schön sei. Die Silberscheibe des Mondes, aus der Ferne als ein einfacher Glanzkörper geschauet, ist schön, allein dies Gewimmel von Kegeln, Rillen, Thälern ist es nicht. Die Linien, welche die Weltkörper in ihrer Bewegung als mannigfach elliptische in Spiralwendungen beschreiben, können wir nicht als ästhetische Objecte ansehen, weil sie nur in unsern Zeichnungen als Linien sich darstellen. Die Unendlichkeit der Sternenmenge aber wirkt auf unsern Gesichtssinn nicht durch die Masse, sondern durch das Licht. Bei manchen Bewunderern des funkelnden Nachthimmels schleicht sich auch eine gewisse Illusion der Phantasie durch die Benennung der Sternbilder ein; die Leier, der Schwan, das Haar der Berenike, Herkules, Perseus u. s. w. wie schön klingt das nicht! Die neuere Astronomie ist in ihren Benamsungen sehr prosaisch geworden, indem sie den Sextanten, das Teleskop, die Luftpumpe, die Buchdruckerwerkstatt und ähnliche wichtige Erfindungen in Sterngruppen verherrlicht hat.

Daß mechanische Actionen, Stoß, Wurf, Fall, Schwung, schön werden können, ist nicht blos durch die Form der Bewegung, sondern auch durch die Beschaffenheit der Objecte und den Grad ihrer Geschwindigkeit bedingt. Eine Schaukel wird z. B. in ihrem Schwung nicht gerade häßlich, aber auch nicht schön sein. Man stelle sich aber vor, daß ein junges Mädchen in graciöser Haltung auf der Schaukel in heller Frühlingsluft hin und her schwingt, so wird dies

ein heiter-schöner Anblick sein. Der kühne Aufschuß einer Rakete, die das Nachtdunkel erhellt und im höchsten Punkt zerplatzend mit dem Sternenhimmel zu fraternisiren scheint, ist schön nicht blos durch die mechanische Bewegung, sondern auch durch ihr Leuchten und durch ihre Geschwindigkeit.

Die dynamischen Processe der Natur sind an sich weder schön noch häßlich, weil bei ihnen die Form zu keiner Ausdrücklichkeit gelangt. Cohäsion, Magnetismus, Elektricität, Galvanismus, Chemismus, sind in ihrer Actuosität als solcher einfach. Ihre Resultate aber können schön sein, wie das Sprühen des elektrischen Funkens, der Zickzackstrahl seines Blitzes, das majestätische Rollen des Donners, die Farbenverwandlungen bei chemischen Vorgängen u. s. w. Ein großes Feld eröffnen hier die phantastischen Bildungen, welche das Gas in seiner elastischen Beweglichkeit zu entwickeln vermag. Die große Freiheit derselben bringt eben sowohl schöne als häßliche Formen hervor. Die Grundform der Gasexpansion ist allerdings die sphärische, nach allen Seiten gleichmäßig ausstrebende. Weil aber das Gas in's Ungemessene sich ausdehnt, so verliert sich die sphärische Gestalt bald durch die Grenze, die feste Körper ihm entgegenstellen, bald durch andere Gase, mit denen es sich mischt und chaotisch zerfließt. Welch' ein unendlich reiches, unerschöpfliches Spiel von Dämmergestalten, die an Alles und an Nichts erinnern, bieten uns nicht die Wolken dar! (4).

In der organischen Natur macht die Abgeschlossenheit der Gestalt das Princip ihrer Existenz aus. Hiervon ist die Folge, daß die Schönheit sich aus der träumerischen Zufälligkeit losmacht, die ihr in der unorganischen Natur anhaftet. Das organische Gebilde hat sofort einen bestimmten ästhetischen Charakter, weil es ein wirkliches Individuum ist.

Eben deshalb aber wird nun hier auch die Häßlichkeit in viel bestimmterer Weise möglich. Es ist Aufgabe der besondern Betrachtung des Naturschönen, den Gang der Natur in dieser Hinsicht zu verfolgen. Wir können uns hier nicht speciell darauf einlassen und verweisen auf die trefflichen Arbeiten von Bernardin St. Pierre, von Oerstedt und von Vischer (5). Im Allgemeinen erhebt sich die Eurythmie, Symmetrie und Harmonie der Form in der Natur von den einfachen krystallinischen Gebilden durch den Kampf der geraden und krummen Linie des Pflanzenreichs bis zu den zahllosen Gestaltungen der Thierwelt, in welcher mit tausendfältigen Schwingungen und Verschmelzungen die Curve siegreich wird; ein Fortgang, der zugleich eine unendliche Metamorphose und Gradation des Colorits involvirt.

Die einzelnen Krystalle, für sich genommen, sind schön. Im Aggregatzustand mit andern gemengt erscheinen sie oft in phantastischer Combination, wie man in Schmidt's Mineralienbuche an schönen Exemplaren sehen kann (6).

Die großen Maßenaggregate auf der Erdoberfläche sind von den mannigfaltigsten oft indefinissablesten Formen. Berge können schön aussehen, wenn sie in sanftgeschwungenen, reinen Linien sich hinstrecken; erhaben, wenn sie als wallartige Mauerkolosse, als himmelstürmende Riesenkegel sich emporthürmen; häßlich, wenn sie das Auge in wüster Zerklüftung und charakterlosem Gewirr zerstreuen; komisch, wenn sie mit bizarren und grotesken Ausschweifungen die Phantasie necken. In der unmittelbaren Wirklichkeit gewinnen diese Formen durch die Beleuchtung noch eigenthümliche Reize. Wie wird durch das Mondlicht die Wunderlichkeit der Au-ma-tu oder fünf Pferdsköpfe, der Boheatheehügel, der Tsi-Tsin oder Siebensternberge in China gesteigert (7).

zwischen der chemischen Beschaffenheit und der Form findet allerdings auch ein Zusammenhang statt, der von Hausmann in einer classischen Abhandlung namentlich auch für das Verhältniß nachgewiesen ist, in welchem die Bodengestalt zur Vegetation und zur Thierwelt steht. Die Erkaltung der einst glühenden Erdrinde und das Spiel von Wasser und Luft haben die großen Lineamente der Erdphysiognomik gezeichnet (8).

Die Pflanzen sind fast durchgängig schön. Die Giftpflanzen müßten, einer antiquirten Theologie zufolge, häßlich sein und sie gerade bieten uns eine überschwängliche Fülle zierlicher Formen und köstlicher Farben. Ihre narkotische Kraft kann allerdings dem Leben den Tod bringen, allein was geht diese Wirkung die Pflanze an? Liegt es denn in ihrem Begriff, zu tödten? Wie die Narkose lethal wirken kann, so kann sie ja auch im Rausch, den sie erzeugt, entzücken; ja sie kann das Leben aus Erkrankungen retten. Gift ist ein ganz relativer Begriff und das Griechische Pharmakon bezeichnet eben sowohl Gift als Heilmittel (9).

Aber weil die Pflanze lebendig ist, so kann sie auch häßlich werden. Das Leben als die Freiheit der Gestaltung führt sie nothwendig in diese Möglichkeit ein. Pflanzen können, was ihre Erscheinung in Gruppen betrifft, sich überwuchern und so in selbsterzeugter Ungestalt sich verhäßlichen. Sie können von Außen her gewaltsam angegriffen, willkürlich gemodelt und verhunzt werden. Aber sie können auch von Innen heraus durch Erkrankung verkümmern und entarten. Mit der Erkrankung kann auch die Entstaltung und Verfärbung und zwar als eine häßliche sich entwickeln. In allen diesen Fällen ist die natürliche Ursache der Häßlichkeit eine ganz offenbare. Es ist kein dem Leben und der Pflanze

fremdes, satanisches Princip, sondern es ist eben die Pflanze selber, die als lebendige krank und als Folge der Erkrankung in Geschwulsten, Vertrocknungen, Verzwergungen und Verwachsungen ihre normale Form, so wie in Abbleichungen und Umfärbungen ihr normales Colorit einbüßen kann. Fremd an sich ist der Pflanze die Gewalt, die ihr vom Sturm, vom Wasser, von der Gluth, von Thieren und Menschen angethan werden kann. Diese Gewalt kann die Pflanze verhäßlichen, aber auch verschönen. Es kommt auf die nähere Art der Einwirkung an. Der Sturm kann einer Eiche das Laub abstreifen, die Aeste zersplittern und so den stolzen Baum verkrüppeln. Er kann aber auch, wenn er mit rhythmischen Stößen in den laubreichen Aesten wühlt, durch die Bewegung des Baums das Markige und Energische in seiner Schönheit erst recht zur Erscheinung bringen. Normale Veränderungen in der Metamorphose der Pflanze sind frei von Häßlichkeit, denn als nothwendig sind sie nichts Krankhaftes. Der Uebergang der Knospe zur Blüthe, der Blüthe zur Frucht ist von einem stillen, unsäglichen Reiz begleitet. Wenn zur Herbstzeit das Chlorophyll aus den Blättern entweicht und diese sich nun in tausend gelblichen, braunen und rothen Tinten färben, so werden dadurch unendlich malerische Effecte hervorgebracht. Und wie schön ist nicht die Anschauung der goldenen Saaten, wenn die nährenden Gräser reifen und gelben d. h. abwelken!

Noch größer, als bei der Pflanze, wird die Möglichkeit des Häßlichen innerhalb der Thierwelt, weil hier der Reichthum der Formen in's Unendliche hin wächst und das Leben energischer und selbstischer wird. Um das Häßliche der Thierform richtig zu verstehen, muß man erwägen, daß die Natur zunächst nur darauf ausgeht, das Leben und die Gattung

zu schützen und sich, für diesen Zweck, gegen die Schönheit und gegen das Individuum gleichgültig zu verhalten. Hierin liegt der Grund, weshalb die Natur auch wirklich häßliche Thiere hervorbringt d. h. Thiere, die nicht blos durch Verstümmelung oder Alter und Krankheit häßlich werden, sondern bei denen die häßliche Form constitutiv ist. Für unser ästhetisches Urtheil schleichen sich hierbei viel Täuschungen ein, theils durch Gewöhnung an einen Typus, den wir dann für schön, so wie eine Abweichung von ihm für häßlich zu halten geneigt sind; theils durch die Isolirung des Thiers in der abstracten Weise, wie ein Kupferstich oder ein Exemplar in einer Sammlung uns das Thier vorführt. Wie ganz anders erscheint ein Thier lebendig in seiner natürlichen Umgebung, der Frosch im Wasser, die Eidechse im Grase oder in der Felsenspalte, der Affe am Baum kletternd, der Eisbär auf der Eisscholle u. s. w.

Die Krystalle können sich in ihrer starren Regelmäßigkeit wenn sie im Act ihrer Formation gehemmt werden, empirisch unvollkommen ausbilden, in ihrem Begriff aber liegt die Schönheit der stereometrischen Gestalt. Die Pflanzen können verstümmelt werden oder von Innen her abwelken und sich entstalten, aber ihrem Begriff nach sind sie schön. Wenn sie in manchen Formen häßlich zu werden scheinen, mildern sie die Unförmlichkeit sogleich durch einen komischen Zug, wie das Geschlecht der Cactus, der Rüben, der Cucurbitaceen, welche letztere namentlich von der Malerei schon öfter zu phantastisch komischen Figuren benutzt sind (10). Bei dem Thier dagegen, es ist nicht zu leugnen, erzeugen sich Formen von ursprünglicher Häßlichkeit, die ihren Gräuelanblick durch keinen komischen Zug aufheitern. Der Realgrund solcher Gestalten ist die Nothwendigkeit der Natur, den Thierorga-

nismus den verschiedenen Elementen, Zonen und Bodenformen einzuverleiben und ihn durch die verschiedenen Erdperioden hindurchzuleiten. Dieser Nothwendigkeit sich unterwerfend, muß sie denselben Typus z. B. den des Hundes, in's Unendliche variiren. Gewisse Quallen, Sepien, Raupen, Spinnen, Rochen, Eidechsen, Frösche, Kröten, Nager, Pachydermaten, Affen, sind positiv häßlich (11). Manche dieser Thiere sind uns wichtig, mindestens interessant, wie der Zitterroche. Andere imponiren uns in ihrer Häßlichkeit durch ihre Größe und Stärke, wie das Nilpferd, das Nashorn, das Kameel, der Elephant, die Giraffe. Zuweilen nimmt die Thiergestalt eine komische Wendung, wie bei einigen Reihern, Hornschnäblern, Pinguins, bei einigen Mäusen und Affen. Viele Thiere sind schön. Wie schön sind nicht manche Konchylien, Schmetterlinge, Käfer, Schlangen, Tauben, Papagaien, Pferde! Wir sehen, daß die häßlichen Formen sich vorzüglich auf den Uebergängen der Thierreiche erzeugen, weil auf ihnen sich ein gewisser Widerspruch, ein Schwanken zwischen verschiedenen Typen auch in der Gestalt kund geben muß. Viele Amphibien z. B. sind häßlich, weil sie Land- und Wasserthiere zugleich sind. Sie sind noch Fische und sind es auch nicht mehr, eine Amphibolie, die nun innerlich und äußerlich in ihrer Structur und ihrem Verhalten zu Tage kommt. Die ungeheuerlichen Gestalten der Vorwelt sind vorzüglich dadurch entstanden, daß die gigantischen Organismen sich den extremen Verhältnissen der Bodenform und Temperatur anpassen mußten. Fisch- und Vogeleidechsen, mit Ruderflossen ausgestattete Riesenreptilien, konnten allein in diesen grenzenlosen Sumpfländern und in dieser gluthdampfenden, versengenden Atmosphäre ausdauern. Die Zweideutigkeit der damaligen terrestri-

schen Zustände mußte sich auch in der Zweideutigkeit der Thiergestalt ausprägen. Finden wir doch jetzt noch, wo die Bodenform noch unreif und die Vegetation jungfräulich ist, solche Zwitterexistenzen, wie in Australiens Schnabelthieren.

Das Thier kann also schon in seinem unmittelbaren Typus häßlich sein. Allein es kann auch, wenn gleich derselbe primitiv schön ist, häßlich werden, denn es kann, wie die Pflanzen, durch Verstümmelung von Außen oder durch Erkrankung von Innen der Mißbildung unterworfen werden. In beiden Fällen übersteigt seine Häßlichkeit die der Pflanze bei weitem, weil sein Organismus viel einheitlicher und abgeschlossener ist, während die Pflanze in's Unbestimmte hinausrankt und daher im Umriß ihrer Gestalt einer gewissen Zufälligkeit unterliegt. Die Gliederung des Thiers ist eine an und für sich bestimmte. Wird also bei ihm ein Glied verletzt oder weggenommen, so wird dadurch das Thier sofort verhäßlicht. Das Thier kann von seinem Organismus nichts entbehren, mit Ausnahme des vegetativen Ueberflusses von Haaren, Hörnern u. dgl., den es zu erneuern vermag. Von einem Rosenstrauch kann man eine Rose pflücken, ohne damit die Pflanze an sich zu schädigen oder ihre Gestalt zu verunschönen. Einem Vogel kann man nicht einen Flügel wegschneiden, einer Katze nicht den Schwanz abhacken, ohne sie damit unförmlich zu machen und in ihrem Lebensgenuß zu beeinträchtigen. — Wegen der in sich a priori abgeschlossenen Articulation wird nun die Thiergestalt auch umgekehrt häßlich durch einen Ueberfluß, der nicht in ihrem Begriff liegt. Die Glieder des animalischen Organismus sind der Zahl und der Lage nach genau bestimmt, denn sie stehen unter einander in harmonischer Wechselwirkung. Ein Glied mehr oder ein Glied an einer andern Stelle, als dem Begriff nach

stattfinden sollte, widerspricht demnach der Grundgestalt und macht sie häßlich. Wird z. B. ein Schaaf mit acht Füßen geboren, so ist diese Verdoppelung der ihm nothwendigen Anzahl eine Monstrosität und Häßlichkeit.

Eben die genaue, von Innen sich entwickelnde Maaßbestimmtheit der Thiergestalt hat auch zur Folge, daß jedes Glied seine normale, im sogenannten Balancement der Organe liegende Größe hat und daß also, wenn dieselbe über dies Maaß hinaus vergrößert oder verkleinert wird, ein Mißverhältniß sich erzeugt, das nothwendig häßlicher Art ist. Solche Uebervergrößerung oder Ueberverkleinerung ist jedoch in der Regel schon Folge von Krankheit, deren Ursprung auch eine erbliche, aus der Tiefe des eigensten Lebens sich entwickelnde Anlage sein kann. Die Verbildung kann schon im Ei, im Samen, im Uterus, während der Fötalperiode beginnen. Krankheit zerstört den Organismus erst partiell, endlich total und mit dieser Zerstörung ist durchschnittlich Entfärbung und Verunstaltung verbunden. Je schöner das Thier seinem Begriff nach ist, um so häßlicher wird dann der Anblick seiner verkümmerten, vermagerten, verschwollenen, verfahlten, wohl gar mit Geschwüren bedeckten Gestalt. Das Pferd ist unstreitig das schönste Thier, allein eben deshalb ist es auch dasjenige, welches krank, veraltert, mit Triefaugen, mit Hängebauch, mit vorstehenden Knochen, mit sich durchzeichnenden Rippen, mit stellenweiser Enthaarung, einen überaus widrigen Anblick gewährt.

Aus dem Bisherigen ergibt sich, daß die Häßlichkeit der Thiergestalt, sei es daß wir sie als eine ursprüngliche oder als eine durch Zufall und Krankheit entstandene antreffen, für uns hinreichend erklärlich ist und daß wir nicht, wie Daub in seinem Judas Ischarioth ([12]), die Hypothese von

einem Unnatürlichen in der Natur als seiner Ursache zu machen haben. Die Nothwendigkeit der Natur, Contraste in Einem Organismus zu verknüpfen, Säugethiere als Walen und Robben in's Wasser, als Flughäuter in die Luft zu werfen, Chelidonen, Saurier und Batrachier für den Aufenthalt im Wasser und auf dem Lande gleichmäßig auszurüsten, ist eben so klar, als die Nothwendigkeit des Zufalls, der ein Thier von Außen gewaltsam verkrüppeln oder von Innen durch Krankheit verbilden kann. Daß die Blutgier der Carnivoren und das Gift mancher Thiere, mit Einschluß des Gestankes, den einige zu ihrer Vertheidigung verbreiten, mit der Schönheit oder Häßlichkeit so wenig im Zusammenhang stehe, als das Gift einiger Pflanzen mit ihrer Form, braucht noch kaum bemerkt zu werden. Wäre die supernaturalistische Hypothese vom Ursprung des Häßlichen durch das Böse, was die Natur corrumpirt habe, wahr, dann müßten auch die Giftschlangen und Raubthiere principiell häßlich sein, was doch so wenig der Fall ist, daß vielmehr die giftzahnigen Schlangen und die wilden Katzen durch Schönheit, ja Pracht sich auszeichnen. Das Unnatürliche aber hat für die Natur eigentlich keinen Sinn, da sie, als ohne Freiheit des Bewußtseins und des Willens, einer willkürlichen Verletzung eines Gesetzes nicht fähig ist. Für die Thiere existirt kein Gesetz der Selbstachtung und Pietät, also auch kein Verbrechen gegen ein solches. Selbstbefleckung, Blutschande und Kindermord sind Begriffe, die nur der Geisterwelt angehören und es ist eine falsche Sentimentalität, sich über Unthaten der Thierwelt zu entsetzen, die als solcher in ihr gar nicht da sind.

Gewöhnlich denken wir auch nicht an diese Einzelheiten, wenn von Schönheit und Häßlichkeit der Natur die Rede

ist, sondern im Durchschnitt schwebt uns dabei die landschaftliche Schönheit vor, welche alle Naturgestalten zu einer charakteristischen Einheit in sich versammelt. Die Landschaft ist entweder monoton, wenn eine der Naturgestalten in ihr elementarisch vorherrscht, der Berg, der Strom, der Wald, die Wüste u. s. w.; oder sie ist contrastirend, wenn zwei Formen sich einander entgegengesetzt sind; oder sie ist harmonisch, wenn ein Gegensatz in einer höhern Einheit sich auflöst. Jede dieser Grundformen kann durch den Wechsel der Tages- und Jahreszeiten eine unendliche Mannigfaltigkeit von Phasen durchlaufen. Auf die Beleuchtung vorzüglich kommt es an, welchen ästhetischen Eindruck eine Landschaft zu machen fähig ist. Eine Wüste kann erhaben, furchtbar erhaben sein, wenn die tropische Sonne sie als tiefliegende Sahara durglühet; melancholisch erhaben, wenn der Mond der gemäßigten Zone sie als hochliegende Gobi mit seinem Silberlicht überschimmert. Aber jede der landschaftlichen Grundformen kann sowohl schön als häßlich sich gestalten. Die Monotonie, die im Ruf der Häßlichkeit steht, verdient denselben erst durch den Indifferentismus absoluter Gestaltlosigkeit, wie das bleifarbene, glattstagnirende Meer unter grauem Himmel bei völliger Windstille.

Das Geisthäßliche.

Gehen wir nun von der Natur zum Geist über, so werden wir vorweg sagen müssen, daß der absolute Zweck des Geistes Wahrheit und Güte ist, denen er die Schönheit eben so unterordnet, wie die organische Natur ihren absoluten Zweck, dem Leben. Christus, das Ideal der Freiheit, stellen

wir uns nicht gerade häßlich, aber auch nicht in Griechischer Weise schön vor. Was wir Schönheit der Seele nennen, ist der Begriff der Güte und Reinheit des Willens; eine solche kann auch in einem Leibe wohnen, der unansehnlich, ja häßlich ist. Der Wille an und für sich in dem Ernst seiner Heiligkeit geht über das ästhetische Element hinaus. Die Gesinnung mit der Tüchtigkeit ihres Inhaltes fragt zunächst nicht nach der Form, in welcher sie erscheint. Die Innigkeit des liebevollen Gemüthes läßt die eckigen Manieren, die Armseligkeit des Anzugs, die etwaigen Sprachfehler u. dgl. bei dem Handelnden vergessen. Es ist aber natürlich, daß die Wahrheit und Güte des Willens eine Würde der persönlichen Haltung zur Folge hat, die auch äußerlich bis in die sinnliche Erscheinung durchdringt und insofern gilt vom Geist der Lichtenbergische Satz, daß alle Tugend verschönt, alles Laster verhäßlicht.

Diesen an sich richtigen Satz können wir noch allgemeiner ausdrücken, indem wir sagen, daß alles Gefühl und Bewußtsein der Freiheit verschönt und alle Unfreiheit verhäßlicht. Freiheit wollen wir hier nur in dem Sinn der in sich unendlichen Selbstbestimmung nehmen und dabei von der Wahrheit ihres Inhaltes abstrahiren. Der Organismus ist einmal dazu bestimmt, nichts für sich selber zu bedeuten, sondern als das Werkzeug des Geistes diesen in sich durchscheinen zu lassen. Wir können an den Raçen und Ständen die Wahrheit dieses Begriffs beobachten. Mit der wachsenden Freiheit wächst auch die Schönheit der Erscheinung. Die aristokratischen Geschlechter werden schöner, weil sie sich freier fühlen, weil sie von der Gebundenheit an die Natur emancipirter sind, weil sie mehr Muße haben und dieselbe durch Spiel, Liebe, Waffenübung, Poesie ausfüllen. Die Insulaner

der Südsee waren schön, so lange sie der Liebe, dem Tanz, dem Kampf und dem Genuß des Seebades lebten. Die Neger von Dahomey und Benin sind schön, weil sie mit sinnlichem Wohlsein kriegerischen Muth und mercantilische Unternehmungslust verbinden. Sie nehmen daher auch schon an der Schönheit ein Interesse. Der König hat eine Leibwache von mehren tausend Amazonen wahrhaft schöner und tapferer Mädchen, von denen A. Boué uns Zeichnungen gegeben hat. Wer ein Geschenk vom Könige empfängt, drückt seinen Dank durch einen Tanz, also durch einen ästhetischen Act, öffentlich vor allem Volke aus.

Auch der in moralischem Betracht nach gewissen Seiten hin schlechte oder gar böse Mensch kann doch Schönheit zeigen, sofern er neben seinen Untugenden und Lastern auch Tugenden, selbst Gemüth besitzen kann. Namentlich wird er oft formale Freiheit, Klugheit, Vorsicht, Besonnenheit, Selbstbeherrschung, Ausdauer haben, wodurch Verbrecher sogar mit einem gewissen ritterlichen Schwung und Adel hervorstechen. Es kommen auf diesem Gebiet seltsame Wunderlichkeiten vor. Eine Ninon de l'Enclos war gewiß schön und nicht weniger galant, als schön; allein sie war es mit Freiheit von niedrigen Nebenrücksichten; sie war es mit Gefühl und Grazie und blieb daher schön. Sie verschenkte ihre Gunst mit Freiheit nach Neigung, aber sie verkaufte sie nicht.

Weil der Leib im Verhältniß zum Geist einen nur symbolischen Werth ansprechen darf, so erklärt sich, wie es möglich wird, daß ein Mensch körperlich sogar häßlich sein kann, schief gewachsen, von unregelmäßigen Gesichtszügen, blatternarbig und daß er doch dies Alles nicht nur kann vergessen lassen, sondern noch mehr, daß er diese unglücklichen Formen von Innen heraus mit einem Ausdruck zu beleben

vermag, dessen Zauber uns unwiderstehlich hinreißt, — wie der häßliche Mirabeau die schönsten Frauen leidenschaftlich zu fesseln wußte, sobald sie nur ihm zu sprechen erlaubten; wie Richard III. bei Shakespeare in solch geistüberlegener Weise an der Bahre Heinrichs VI. die Liebe der ihm zuerst fluchenden Anna zu erwerben weiß; wie Alkibiades im Platonischen Symposion von Sokrates sagt, daß er schweigend häßlich, redend aber schön sei.

Daß das Böse als das Geisthäßliche, wenn es habituell wird, die Physiognomie des Menschen verhäßlichen müsse, liegt in seinem Wesen, weil es diejenige Unfreiheit ist, die aus der freien Negation der wahrhaften Freiheit entspringt. Der Habitus und die Physiognomie glücklicher Naturvölker kann schön sein, weil sie einer wenn auch vorerst natürlichen Freiheit sich erfreuen. Die Unfreiheit, welche darin besteht, daß man das Böse, indem man es als das Böse weiß, doch will, enthält den tiefsten Widerspruch des Willens mit seiner Idee; ein Widerspruch, der sich auch äußerlich verrathen muß. Einzelne Verkehrtheiten und Laster gewinnen ihren bestimmten physiognomischen Ausdruck. Neid, Haß, Lüge, Geiz, Wollust arbeiten ihnen eigenthümliche Formen aus. So bemerkt man an Diebinnen einen unsichern, seitlich abirrenden Blick, dessen Bewegung die Franzosen vom Lateinischen fur fureter nennen und der in seinem flüchtig scharfen, verstohlen offenen Umhertasten etwas Entsetzliches hat. Wenn man große Gefängnisse besucht und in Sääle tritt, wo öfter sechszig bis hundert Diebinnen zusammen spinnen, so kann man diesen specifischen Blick des lauernden, kniffigen Auges gleichsam als Gattungsblick wahrnehmen. Noch größer muß natürlich die Häßlichkeit werden, wenn das Böse an und für sich gewollt wird. Aber so parador es klingt, so wird doch

dadurch, daß das Böse in diesem Fall als eine systematische Totalität sich fixirt, wieder eine gewisse Harmonie des Willens und damit auch der Erscheinung hervorgebracht, welche die Formen ästhetisch mildert. Die Verirrung des einzelnen Lasters kann oft einen viel unangenehmern, grellern Ausdruck haben, als das schlechthin Böse, das in seiner Negativität wieder ein Ganzes ist. Das grobe Laster wird in seiner Einseitigkeit augenfällig; die Tiefe oder vielmehr Untiefe des absolut Bösen durchdringt mit ihrer Intensität Habitus und Antlitz auf gleichmäßigere Weise und kann existiren, ohne der Criminaljustiz besondern Stoff zu bieten. Reiche, von aller Cultur beleckte, jedem Eigensinn fröhnende, in den feinsten Raffinements ihrer Selbstsucht schwelgende, in Frauenverführung kokettirende, in der Qual ihrer Blasirtheit die Qual ihrer Diener werdende Salonmenschen sind oft in das abgrundlose Insichsein des Bösen verfallen. — Nach rückwärts mit der Natur verglichen erkennen wir hier die Steigerung, daß die Natur in manchen Thieren das Häßliche allerdings unmittelbar und positiv hervorbringt, daß der Mensch aber die ihm gegebene Naturschönheit von Innen heraus durch das Böse zu entstellen und zu verzerren vermag, ein Werk der sich selbst vernichtenden Freiheit, dessen das Thier unfähig ist.

Die Ursache des Bösen und des durch dasselbe vermittelten Häßlichen in der äußern Erscheinung des Menschen ist also die Freiheit desselben, keineswegs ein transcendentes Wesen außer ihm. Das Böse ist die eigene That des Menschen und so gehören ihm auch dessen Folgen. Da nun der Mensch die Naturseite wesentlich an sich hat, so ergibt sich, daß auch alle diejenigen Bestimmungen des Häßlichen, die wir bei der organischen, insbesondere animalischen Natur fanden, bei dem

Menschen möglich sind. Der Typus desselben sollte freilich seiner Idee nach die Schönheit der menschlichen Erscheinung erwarten lassen, allein die empirische Realität, weil der Zufall und die Willkür in ihr nothwendige Factoren ausmachen, zeigt uns auch häßliche Gestalten und zwar nicht blos in der Form vereinzelter Individuen, sondern in der erblichen Ausbreitung über größere Kreise. Doch sind solche Gestalten nicht Gattungen in dem Sinn, wie es von Geburt häßliche Thiere gibt, in deren Begriff schon die Häßlichkeit, das Verzerrte und Widerspruchsvolle liegt. Gegen die Idee des Menschen gehalten, bleiben sie Zufälligkeiten, die empirisch nur relativ nothwendig waren. Sie können theils singulärer, theils particulärer Art sein. Singulärer Art, wenn ein menschlicher Organismus durch individuelle Krankheit, z. B. Skropheln, Rückgratverkrümmung, Bruch u. dgl. verunstaltet wird; particulärer Art, wenn die Verunstaltung sich dadurch erzeugt, daß der Organismus einer besondern Localität sich anpassen muß. In diesem Fall der Adaption an eine bestimmte Bodenform und an ein bestimmtes Klima muß der Mensch dieselben Processe, wie die Pflanze und das Thier, durchlaufen Die Verschiedenheit der tellurischen Bedingungen drückt sich auch in der Verschiedenheit des Habitus und der Physiognomie aus, zumal sie auch eine Verschiedenheit der Lebensart hervorrufen. Der Bewohner des Gebirgs und der der Ebene, der Waldjäger und der Fischer, der Hirt und der Ackerbauer, der Polanwohner und der Tropenländer, empfangen nothwendig einen andern anthropologischen Charakter. Selbst der Cretinismus ist hieher zu rechnen, da er an bestimmten Localitäten, namentlich an gewissen von Kalkauflösungen geschwängerten Bergwassern zu haften scheint. Der Cretin ist noch häßlicher als der Neger,

weil er zur Unförmlichkeit der Figur noch die Stupidität der Intelligenz und Schwäche des Geistes hinzufügt. Seine stumpfen Augen, seine niedrige Stirn, seine hängende Unterlippe, seine gegen den Stoff indifferente Freßgier und sexuelle Brutalität, stellen ihn unter den Neger und nähern ihn dem Affen, der ästhetisch vor dem Cretin voraus hat, nicht Mensch zu sein.

Im Begriff also des Menschen liegt die Häßlichkeit nicht. Sein Begriff als der der Vernunft und Freiheit fordert, daß er sich auch im Ebenmaaß der Gestalt, im Unterschied von Füßen und Händen und in der aufrechten Haltung als äußere Erscheinung realisire. Ist der Mensch, wie der Buschmann, wie der Cretin, von Natur häßlich, so wird sich in solcher Mißform auch die locale und relativ erbliche Unfreiheit darstellen. Die Krankheit ist Ursache des Häßlichen allemal, wenn sie eine Verbildung des Skeletts, der Knochen und Muskeln zur Folge hat z. B. bei syphilitischen Knochenauftreibungen, bei gangränen Zerstörungen. Sie ist es allemal, wenn sie die Haut färbt, wie in der Gelbsucht; wenn sie die Haut mit Exanthemen bedeckt, wie im Scharlach, in der Pest, in gewissen Formen der Syphilis, im Aussatz, in Flechten, im Weichselzopf u. s. w. Die scheußlichsten Deformitäten werden unzweifelhaft durch die Syphilis hervorgebracht, weil sie nicht nur ekelhafte Ausschläge, sondern auch Faulungen und Knochenzerstörungen bewirkt. Exantheme und Eiterbeulen sind der Krätzmilbe vergleichbar, die unter der Haut ihre Kanäle gräbt; sie sind gewissermaaßen parasitische Individuen, deren Existenz dem Wesen des Organismus als Einheit widerspricht und in welche er auseinanderfällt. Die Anschauung eines solchen Widerspruchs ist so überaus häßlich. — Die Krankheit ist überhaupt Ursache

der Häßlichkeit, wenn sie die Gestalt abnorm verändert, wohin also auch Wassersucht, Tympanitis u. dergl. gehören. Aber sie ist es nicht, wenn sie in Kacherie, in Hektik, in Fieberzuständen, dem Organismus jene transcendente Tinctur gibt, die ihn ätherischer erscheinen läßt. Die Abmagerung, der brennende Blick, die bleichen oder vom Fieber gerötheten Wangen des Kranken können das Wesen des Geistes sogar unmittelbarer zur Anschauung bringen. Der Geist ist dann gleichsam schon von seinem Organismus geschieden. Er durchwohnt ihn noch, allein nur um ihn in der That zum reinen Zeichen zu machen. Der ganze Körper in seiner durchsichtigen Morbidezza bedeutet schon nichts mehr für sich und ist durch und durch nur noch Ausdruck des von ihm bereits auswandernden, naturunabhängigen Geistes. Wer hätte nicht schon eine Jungfrau oder einen Jüngling auf dem Sterbebette gesehen, die als Opfer der Schwindsucht einen wahrhaft verklärten Anblick darboten! So etwas ist bei keinem Thiere möglich. — Aus denselben Gründen ergibt sich auch, daß der Tod keineswegs mit Unausbleiblichkeit eine Verhäßlichung der Gesichtszüge hervorzubringen hat, sondern eben sowohl einen schönen, seligen Ausdruck hinterlassen kann.

Kann nun Krankheit den Menschen unter gewissen Umständen sogar verschönen, so kann sie noch mehr im Verschwinden eine Ursache des Schönen werden. Die allmälige Wiederkehr der Gesundheit gibt dem Blicke freie Klarheit, den Wangen sanfte Röthe. Das Wiederschwellen der Adern und Muskeln und das Spiel der Kraft, die sich genußverlangend wieder zu regen beginnt, verbreiten eine außerordentliche potenzirte Schönheit und übergießen die Gestalt mit jenem unaussprechlichen Zauber, in welchem der Reiz der Verjüngung noch seinen Gegensatz der Hinfälligkeit, das Leben den

Tod, noch an sich hat. Ein Genesender ist ein Anblick für Götter!

Doch können wir den Geist hier noch nicht verlassen, denn noch auf andere Weise, als in nur gewöhnlicher Krankheit, kann er Häßlichkeit erzeugen. Er kann nämlich in sich erkranken und den Widerspruch, in welchen er mit sich als Geist geräth, dann auch in seiner Erscheinung ausdrücken. Oder richtiger, die Seelenstörung selber ist so gut, als das Böse, das eigentlich Häßliche im Geist als solchem. Diese Häßlichkeit aber des Innern übersetzt sich auch in die Aeußerlichkeit. Blödsinn, Verrücktheit, Wahnsinn, Raserei, machen den Menschen häßlich. Auch die Betrunkenheit als eine acute, künstlich erzeugte Selbstentfremdung des Geistes gehört hieher. Die Besonnenheit, mit welcher der bei sich seiende Geist alle seine Verhältnisse zusammenfaßt und sich, den einzelnen, doch zugleich als allgemeines Vernunftwesen weiß, verleihet dem Geist die rechte Gegenwart und demgemäß auch die rechte Herrschaft über seinen Organismus. In der Seelenstörung aber verliert der Mensch die Allgemeinheit seines Selbstgefühls als blödsinniger, oder er entäußert sie an eine Endlichkeit als Verrückter, oder er fühlt sich als Wahnsinniger von der Macht eines Widerspruchs in sich vernichtet und rettet sich aus diesem Widerspruch nur durch Fiction eines andern oder durch Raserei. In allen diesen Fällen ertheilt der Kranke dem Reellen wie dem Imaginären falsche Werthe. Der Blödsinnige versinkt mehr und mehr in thierische Apathie; bei dem Verrückten entwickelt sich ein eigenthümlicher, von der Realität der gegenwärtigen Gegenstände und Menschen in's Unbestimmte abirrender Blick, ein ekles Grimassiren, eine widrige Beweglichkeit oder Starrheit, und selbst bei den Wahnsinnigen, die an tieferer Zerrissenheit

des Gemüths kranken, bemerkt man in der Feierlichkeit, mit der sie öfter auftreten, den Verrath des gebrochenen Selbstgefühls an der Hohlheit und Zusammenhanglosigkeit ihres Pathos.

Das Kunsthäßliche.

Das Reich des Häßlichen ist, wie wir sehen, so groß, als das Reich der sinnlichen Erscheinung überhaupt; der sinnlichen Erscheinung, denn ein ästhetisches Object wird das Böse und die unselige Selbstentfremdung des Geistes erst durch die Vermittelung der äußerlichen Darstellung. Weil das Häßliche an dem Schönen ist, so kann es als die Negation jeder seiner Formen sich sowohl vermöge der Nothwendigkeit der Natur als der Freiheit des Geistes erzeugen. Die Natur mischt Schönes und Häßliches nach der Zufälligkeit, wie Aristoteles sagen würde, κατaβεβηκῶς, zusammen. Die empirische Wirklichkeit des Geistes thut dasselbe. Um daher das Schöne an und für sich zu genießen, muß der Geist es hervorbringen und zu einer eigenthümlichen Welt für sich abschließen. So entsteht die Kunst. Aeußerlich knüpft auch sie an Bedürfnisse des Menschen an, allein ihr wahrhafter Grund bleibt doch die Sehnsucht des Geistes nach dem reinen, unvermischten Schönen.

Ist nun das Hervorbringen des Schönen Aufgabe der Kunst, muß es da nicht als der größte Widerspruch erscheinen, wenn wir sehen, daß die Kunst auch das Häßliche hervorbringt?

Wollten wir hierauf antworten, daß die Kunst allerdings das Häßliche hervorbringe, jedoch als ein Schönes, so würden wir offenbar zu dem erstbemerkten Widerspruch nur

einen zweiten, und, wie es scheint, größern hinzufügen, denn wie ist es möglich, daß das Häßliche schön werden könne?

Durch diese Fragen sehen wir uns in neue Schwierigkeiten verwickelt. Da sie sich von selbst aufdrängen, hilft man sich gegen sie gewöhnlich dadurch, daß man den trivialen Satz hervorsucht, die Schönheit bedürfe der Häßlichkeit oder könne sich ihrer doch wenigstens bedienen, um als Schönheit desto nachdrücklicher zu erscheinen; — ähnlich, wie man wohl das Laster zu einer Bedingung der Tugend macht. Von der dunklen Folie des Häßlichen hebe sich das reine Bild des Schönen um so leuchtender ab.

Kann man sich aber wohl bei diesem Satz beruhigen? Seine Wahrheit, daß nämlich dem Häßlichen gegenüber das Schöne um so mehr als schön empfunden werden müsse, ist nur relativ. Wäre sie absolut, so müßte alles Schöne sich die Begleitung eines Häßlichen wünschen. Nur neben einem Thersites würde dann die Schönheit eines Achilleus ganz sein, was sie sein soll. Allein eine solche Behauptung ist irrig. Das Schöne, als der sinnlich erscheinende Ausdruck der Idee, ist in sich absolut und bedarf nicht eines Haltes außer sich, einer Verstärkung durch seinen Gegensatz. Es wird nicht schöner durch das Häßliche. Die Gegenwart des Häßlichen bei dem Schönen kann nicht das Schöne als solches, sondern nur den Reiz des Genießens erhöhen, indem wir, ihm gegenüber, die Vortrefflichkeit des Schönen um so lebhafter fühlen; — wie z. B. viele Maler zur Danaë, indem sie mit süßschmachtendem Verlangen den Goldregen in ihrem schönen Schooß empfängt, eine runzlichte, spitzkinnige Alte im Hintergrund oder an der Seite gemalt haben.

Aber das schlechthin Schöne und Erhabene läßt uns vielmehr sogar seine ausschließliche und unbedingte Gegenwart

wünschen. Es ist so sehr sich selbst genug, daß es nicht nur aller Folie des Häßlichen entrathen kann, sondern daß eine solche auch störend zu wirken vermag. Das absolut Schöne wirkt beruhigend und läßt über sich momentan alles Andere vergessen. Wozu aus seiner seligen Fülle auf Anderes abgelenkt werden? Wozu seinen Genuß durch die Reflexion auf sein Gegentheil würzen? Hat neben der Statue des Gottes im Adyton seines Tempels noch die eines tückischen Dämons Raum? Will der Anbetende sich an etwas Anderm, als an den Zügen des Gottes ersättigen?

Wir müssen also die uneingeschränkte Geltung des Satzes, daß das Häßliche in der Kunst um des Schönen willen da sei, verwerfen. In der Architektur, Sculptur, Musik und Lyrik würde man besonders verlegen sein, ihn zu bewähren. Der Contrast, dessen die Kunst oft bedarf, braucht nicht durch den Gegensatz des Häßlichen erzeugt zu werden; das Schöne ist mannigfaltig genug, sich mit seinen eigenen Formen zu contrastiren — wie z. B. in Göthe's Iphigenia lauter schöne Charaktere auftreten; oder in Raphaels Sixtinischer Madonne nur Majestät, Huld, Anmuth, Würde, Lieblichkeit und durchaus nichts Häßliches zu finden ist und es doch in diesen Werken nicht an Contrasten fehlt, die, als schöne, jenes unendliche Entzücken bereiten, das dem Absoluten als dem mangellos Göttlichen inwohnt. Die teleologische Auffassung des Häßlichen hat also keine durchgreifende Berechtigung. Für die Natur haben wir uns überzeugt, daß es ihr, teleologisch genommen, wesentlich auf das Leben und erst in zweiter Rücksicht auf die Schönheit ankommt. Auch für den Geist haben wir gesehen, daß in ihm Wahrheit und Güte aller ästhetischen Forderung vorangehen. Es ist schön, wenn das Wahre und Gute auch schön

erscheinen, allein es ist nicht nothwendig. Daß man dies nicht so zu verstehen habe, als ob Wahrheit und Güte, wenn sie nicht in idealer Schönheit zu erscheinen vermögen, sich häßlich darstellen müßten, ist ausdrücklich bemerkt worden. Das unbefangen Häßliche hat weder in der Natur, noch im Geist einen ihm äußern Zweck. Die Natur warnt uns vor Giften in Metallen, Pflanzen und Thieren nicht durch abschreckende Gestalt und Farbe und der liebenswürdigste Geist kann das fatale Schicksal haben, mit einem Aesopischen Höcker, mit einem Byronschen Schleppfuß zeitlebens vorlieb nehmen zu müssen.

Wie kann nun die Kunst, deren Zweck nur das Schöne sein soll, dazu kommen, das Häßliche zu bilden? Der Grund muß offenbar tiefer liegen, als in jenem äußerlichen Reflexionsverhältniß. Er liegt im Wesen der Idee selber. Die Kunst hat zwar — und dies ist gegen die Freiheit des Guten und Wahren ihre Schranke — das sinnliche Element nothwendig, aber in diesem Element will und soll sie die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität ausdrücken. Es gehört zum Wesen der Idee, die Existenz ihrer Erscheinung frei zu lassen und damit die Möglichkeit des Negativen zu setzen. Alle Formen, die aus dem Zufall und aus der Willkür entspringen können, realisiren auch factisch ihre Möglichkeit und die Idee beweist ihre Göttlichkeit vornämlich durch die Macht, mit welcher sie im Gewimmel der sich kreuzenden Phänomene, in der Entzweiung von Zufall und Zufall, von Trieb und Trieb, von Willkür und Willkür, von Leidenschaft und Leidenschaft, doch in dem Ganzen die Einheit ihres Gesetzes erhält. Will also die Kunst die Idee nicht blos einseitig zur Anschauung bringen, so kann sie auch des Häßlichen nicht entbehren. Die reinen Ideale stellen uns

allerdings das wichtigste Moment des Schönen, das positive, hin. Sollen aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürlich Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen. Die Griechen, so sehr sie im Idealischen lebten, haben doch Hekatoncheiren, Kyklopen, Satyre, Grajen, Empusen, Harpyen, Chimären, haben einen hinkenden Gott gehabt, haben in ihrer Tragödie Verbrechen der scheußlichsten Art (Oedipodie und Orestie), Wahnsinn (Ajas), ekle Krankheit (der Eiterfuß des Philoktetes) und vollends in ihrer Komödie Untugenden und Schändlichkeiten aller Art zur Anschauung gebracht. Mit der christlichen Religion aber als der, welche das Böse in seiner Wurzel erkennen und von Grund aus überwinden lehrt, ist das Häßliche nun vollends in die Welt der Kunst eingeführt.

Aus diesem Grunde also, die Erscheinung der Idee nach ihrer Totalität zu schildern, kann die Kunst die Bildung des Häßlichen nicht umgehen. Es wäre eine oberflächliche Auffassung der Idee, wollte sie sich auf das einfach Schöne beschränken. Aus dieser Integration folgt jedoch nicht, daß das Häßliche mit dem Schönen ästhetisch auf gleicher Stufe stünde. Die secundäre Entstehung des Häßlichen macht auch hier einen Unterschied. Das Schöne nämlich, weil es in sich selbst beruhet, kann auch ganz beziehungslos und ohne allen weitern Hintergrund von der Kunst hervorgebracht werden, während das Häßliche einer gleichen Selbstständigkeit ästhetisch nicht fähig ist. Empirisch freilich versteht es sich von selbst, daß das Häßliche auch isolirt auftreten kann, ästhetisch hingegen ist ein abstractes Fixiren des Häßlichen unzulässig, denn ästhetisch muß es sich immer in das Schöne reflectiren, an welchem es die Bedingung

seiner Existenz hat. Wir können nunmehr den oben für das Schöne betrachteten Satz wieder aufnehmen und sagen, daß das Häßliche allerdings, da es nicht in sich selbst beruhet, an dem Schönen die ihm nothwendige Folie besitzt. Neben einer Danaë lassen wir uns wohl die häßliche Alte gefallen, aber diese allein würde der Maler uns nicht malen, es wäre denn als Genrebild, wo die Situation das ästetische Element ausmachen würde, oder als Portrait, das zunächst unter die Kategorie der historischen Richtigkeit fällt. Die Abhängigkeit des Häßlichen vom Schönen ist ganz natürlich wieder nicht so zu nehmen, als dürfte das Häßliche sich das Schöne zum Mittel machen. Dies wäre eine Absurdität. Das Häßliche kann also neben dem Schönen, gleichsam unter seinem Patronat, accidentell erscheinen; es kann uns die Gefahr vergegenwärtigen, der das Schöne in der Freiheit seiner Beweglichkeit beständig ausgesetzt ist, aber es kann nicht directer und exclusiver Gegenstand der Kunst werden. Nur die Religionen können auch das Häßliche als absolutes Object hinstellen, wie so viele scheußliche Götteridole ethnischer Religionen, aber auch Idole christlicher Secten zeigen.

In der Totalität der Weltanschauung macht das Häßliche, wie das Kranke und das Böse, nur ein verschwindendes Moment aus und in der Verschlungenheit mit diesem großen Zusammenhang ertragen wir es nicht nur, sondern kann es uns interessant werden. Nimmt man es aber aus diesem Zusammenhang heraus, so wird es ästhetisch ungenießbar. Erblicken wir z. B. auf dem Eykschen Weltgericht zu Danzig auf der einen Seite des Mittelbildes einen Flügel, der uns die Grauengestalten der Hölle, die Verzweiflung der Verdammten und den Hohn der mit ihrer Strafe beschäftigten Teufel darstellt, so hat der Maler diesen finstern Knäuel

widriger Fratzen offenbar nur in Beziehung zu dem gegen-überstehenden Flügel gemalt, der den Eintritt der Begnadeten in die lichten Hallen des Himmels enthält, und beide hat er wieder nur gemalt im Verhältniß zu dem großen Mittelbilde, dem Gericht selbst, welches erst die Extreme der Seitenbilder erklärt und zu ihnen in symmetrischen Gruppen und wunderbaren Farben-Auf- und Abstufungen den Uebergang macht. Aber die Hölle allein oder gar einen Teufel allein würde er nicht gemalt haben. Für Zwecke der Belehrung isoliren wir natürlich auch das Häßliche, aber ein Künstler, der dasselbe noch so porträtartig treu wiedergäbe, würde niemals glauben, damit ein Kunstwerk geschaffen zu haben. Das Bild eines Christuskopfes wird Jedermann ohne Bedenken sich überall aufstellen; nicht so die Maske eines Mephisto. Eine solche Vereinzelung würde dem Häßlichen eine Selbstständigkeit zugestehen, die gegen seinen Begriff ist, während das Schöne in der Malerei bis zum Stillleben herunter isolirt werden kann. So haben auch alle Werke der Poesie, die sich einen schlechthin häßlichen Gegenstand genommen haben, bei allem Aufwand von Geist nie die geringste Popularität gewinnen können. Niemand kann an dergleichen rechte Freude haben. Die Franzosen besitzen Lehrgedichte über die Pornographie und sogar über die Syphilis; die Holländer über die Blähungen u. s. w., allein die Eigenthümer solcher Gedichte schämen sich sogar, wenn man sie bei ihnen trifft. Jener Prinz von Pallagonia, von welchem Göthe erzählt (13), wollte das Häßliche selbst durch die Kunst, die gegen seine Gestaltung sich am Entschiedensten sträubt, durch die Sculptur in einer gewissen systematischen Vollständigkeit darstellen und hat mit all seinem Aufwande doch nichts hervorgebracht, als eine verworrene, lächerlichtrau-

rige Curosität. Nur in der Combination mit dem Schönen erlaubt die Kunst dem Häßlichen das Dasein; in dieser Verbindung aber kann es große Wirkungen hervorbringen. Die Kunst bedarf seiner nicht nur zur Vollständigkeit der Welterfassung, sondern vorzüglich auch zur Wendung einer Handlung in's Tragische oder in's Komische.

Wenn nun die Kunst das Häßliche darstellt, so würde es, wie es scheint, gegen den Begriff desselben sein, es zu verschönen, denn in diesem Fall wäre ja das Häßliche nicht mehr häßlich, ganz abgesehen davon, ob nicht ein Verschönen des Häßlichen, als das sophistische Wegkünsteln einer ästhetischen Lüge, nicht noch ein Häßliches mehr durch den innern Widerspruch hervorbringen würde, das Häßliche, also die Negation des Schönen, doch wieder schön zu bilden, ihm folglich etwas Positives anzulügen, was gegen seine Natur ist und schließlich eine Caricatur des Häßlichen, einen Widerspruch des Widerspruchs, zu erzeugen. So scheint es, wie gesagt, und doch ist es wahr, daß die Kunst auch das Häßliche idealisiren, d. h. nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen, die es durch seine Existenz verletzt, behandeln muß; nicht, als sollte die Kunst das Häßliche verbergen, verkleiden, verfälschen, mit ihm fremden Ausputz verzieren, wohl aber dasselbe, der Wahrheit unbeschadet, nach dem Maaß seiner ästhetischen Bedeutung gestalten. Dies ist nothwendig, denn die Kunst verfährt in dieser Weise mit aller Wirklichkeit. Die Natur, welche die Kunst uns darstellt, ist die wirkliche und doch nicht die gemein empirische Natur. Sie ist die Natur, wie sie sein würde, wenn ihre Endlichkeit ihr solche Vollendung gestattete. Und so ist die Geschichte, welche die Kunst uns gibt, die wirkliche und doch nicht die gemein empirische Geschichte. Sie ist die Geschichte nach ihrem

Wesen, nach ihrer Wahrheit, als Idee. In der gemeinen Wirklichkeit mangelt es niemals an den empörendsten und widerwärtigsten Häßlichkeiten; die Kunst darf dieselben nicht so ohne Weiteres aufnehmen. Sie muß uns das Häßliche in der ganzen Schärfe seines Unwesens vorführen, aber sie muß dies dennoch mit derjenigen Idealität thun, mit der sie auch das Schöne behandelt. Bei diesem läßt sie vom Inhalt desselben Alles hinweg, was seiner nur zufälligen Existenz angehört. Sie hebt das Bedeutsame einer Erscheinung hervor und verwischt in ihm die unwesentlichen Züge. Das Gleiche muß sie mit dem Häßlichen thun. Sie muß an ihm diejenigen Bestimmungen und Formen herausstellen, die das Häßliche zum Häßlichen machen, allein sie muß alles dasjenige von ihm entfernen, was sich nur zufällig in sein Dasein eindrängt und seine Charakteristik schwächt oder verwirrt. Dies Reinigen des Häßlichen vom Unbestimmten, Zufälligen, Charakterlosen, ist ein Act der Idealisirung, die nicht im Hinzuthun eines dem Häßlichen fremden Schönen, sondern in einer prägnanten Hervorkehrung derjenigen Elemente besteht, die es zum Gegensatz des Schönen stempeln und in denen, so zu sagen, seine Originalität, als die des ästhetischen Widerspruchs liegt. Die Griechen erreichten in dieser Idealisirung allerdings zuweilen einen Punct, wo sie das Häßliche aufhoben und in das positiv Schöne umbildeten, wie bei den Eumeniden und bei der Meduse (14). Wenn man aber sich häufig vorgestellt hat, als ob die Griechen die ideale Schönheit vorzüglich in einer heitern Ruhe gesucht und die Bewegtheit und Heftigkeit des Ausdrucks als häßlich gemieden hätten, so ist dies eine zu enge, von einzelnen Sculpturwerken hergenommene Vorstellung ihrer Kunst. Von der Poesie wird man dies bei einigem Nachdenken bald einräumen;

von der Sculptur hat Anselm Feuerbach in seinem trefflichen Werk über den Vaticanischen Apollo den Beweis geführt, daß sie auch das Furchtbare und die dramatische Lebendigkeit nicht scheuete (15); von der Malerei lehrt uns dies nicht nur das tiefere Eindringen in die Wandmalerei von Herculanum und Pompeji, sondern auch die Beschreibung der Gemälde des Polygnotos in den Leschen zu Delphi und zu Athen, wie auch Göthe bei ihrer Besprechung ausdrücklich zu bemerken sich veranlaßt sieht, ein so großer Verehrer der Heiterkeit, Ruhe und maaßvollen Lebendigkeit er auch war (16).

Das Häßliche muß also durch die Kunst von allem ihm heterogenen Ueberfluß und störsamen Zufall gereinigt und selbst wieder den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterworfen werden. Eben deshalb würde eine isolirte Darstellung des Häßlichen dem Begriff der Kunst widersprechen, weil es durch sie als Selbstzweck erschiene. Die Kunst muß seine secundäre Natur hervorblicken lassen und daran erinnern, daß es urspünglich nicht durch sich selbst, daß es nur an und aus dem Schönen als dessen Negation existirt. Wird es nun in dieser seiner accidentellen Stellung zur Anschauung gebracht, so muß bei ihm alle Rücksicht genommen werden, die ihm als einem Moment in einer harmonischen Totalität zukommt. Es darf nicht müßig sein, sondern sich als nothwendig erweisen. Es muß sich angemessen gruppiren und sich für das Ganze den Gesetzen der Symmetrie und Harmonie, die es an der eigenen Gestalt verletzt, unterordnen; es darf sich nicht über das ihm nach dem Zusammenhang gebührende Maaß hervordrängen und muß eine Kraft individuellen Ausdrucks besitzen, die es in seiner Bedeutung nicht verkennen läßt.

Nehmen wir z. B. die bildende Kunst, so ist die Anschauung eines Menschen, der seine Nothdurft verrichtet oder der sich erbricht, gewiß ekelhaft. Dennoch haben Maler sich nicht gescheuet, solche Züge bei großen Gastereien mit aufzuführen. Es ist einmal der Lauf der Welt, daß die Leute, wenn es ihnen prächtig schmeckt, sich auch wohl übernehmen. Zur Vollständigkeit der Schilderung hat der Künstler diesen Moment nicht fortlassen wollen, allein er hat es durch die Art seiner Darstellung ästhetisch gemildert. Paul Veronese hat so bekanntlich die Hochzeit zu Kanah gemalt. Im Vordergrund hat er einen kleinen Jungen gemalt, der in kindlicher Unschuld pißt. Ein Kind in dieser Situation ist im Vordergrund ertragsam, zumal es, wie es lächelnd sein Röckchen emporhebt, die niedlichen Waden und Lenden zeigt. Den sich Erbrechenden aber, einen Erwachsenen, der des guten Essens und Trinkens zu viel genossen, sehen wir in den Hintergrund gestellt, wo er den weinschweren Kopf an eine Mauer lehnt.

Die Dissonanz ist, musikalisch genommen, die Vernichtung der Musik, die Unmusik. Der Musiker darf sie aber nicht willkürlich, vielmehr nur da eintreten lassen, wo sie vorbereitet ist, wo sie nothwendig wird, wo sie durch die Auflösung des Mißtons den Triumph der höhern Harmonie begründet.

Der Dichter, der uns einen Kaliban hinstellt, thut dies auf einer Insel im Weltmeer, die von einem Zauberer beherrscht wird, so daß in diesem Zusammenhang seine Erscheinung die Absonderlichkeit verliert. Er ist der ursprüngliche barbarische Einwohner dieser wilden Insel, über den sich der gebildete Eindringling zum Herren gemacht hat — das Schicksal aller Naturvölker, die mit Culturvölkern in Be-

rührung kommen. Kaliban hat daher, Prospero gegenüber, sogar ein Urrecht des Besitzes und weiß dies auch. Er ist also nicht blos ein Ungethüm, sondern er drückt eine weltgeschichtliche Idee aus. Aber noch mehr. Als ätherische Compensation hat ihm Shakespeare den Ariel hinzugefügt, wodurch uns einerseits das Täppische und Thierische des gezähmten Ungeheuers schärfer hervortritt, wir andrerseits aber auch uns über seine plumpe Massenhaftigkeit durch den Contrast des zierlichen Luftgeistes erhoben fühlen.

Eine besondere Frage könnte hier die Architektur durch ihre Ruinen veranlassen. Die Zertrümmerung eines Gebäudes sollte nämlich Häßlichkeit erwarten lassen; allein es wird, ob dies der Fall, theils von dem Bau, theils von der Art seiner Zerstörung abhängen. Der schöne Bau nämlich wird auch als Ruine noch die Größe seines Plans, die Kühnheit seiner Verhältnisse, den Reichthum und die Zierlichkeit seiner Ausführung zeigen und unsere Phantasie wird unwillkürlich aus seinen Andeutungen wieder das Ganze herzustellen versuchen. Der häßliche Bau kann durch die Zertrümmerung gewinnen; seine Fragmente können phantastisch durcheinander geworfen werden, abgesehen davon, daß die Zerstörung des Häßlichen uns eine ästhetische Genugthuung gewährt. Allein es wird auch darauf ankommen, wie die Ruine beschaffen ist, wie die Trümmer durcheinandergeschleudert, welche Reste übrig geblieben sind. Ein winziger Steinhaufen, ein paar kahle Mauren gewähren noch keinen malerischen Anblick. Die Trümmer einer Scheune, eines Viehstalls werden selbst in Mondscheinbeleuchtung uns nicht interessiren; ein Palast hingegen, ein Kloster, eine Ritterburg werden uns romantisch erscheinen. Daß die Ruine als schön erscheinen kann, wird endlich nicht nur durch die urspünglichen Verhältnisse des

Baues und die Art seiner Zerstörung, sondern auch dadurch bestimmt, ob das Bauwerk mit der umgebenden Natur verwächst und selbst den Charakter eines Naturwerks annimmt. Indem Dach und Fenster und Thüren offen stehen, indem alle Abgeschlossenheit aufhört, indem das Moos die Steine begrünt, Pflanzen sich zwischen den Steinen einwurzeln, Vögel ihre Nester bauen und der Fuchs durch das zerbrochene Fenster lugt, ist der Bau gleichsam zu einer Production der Natur geworden, der sie in ihren Basaltformationen oft sehr nahe kommt.

Das Häßliche im Verhältniß zu den einzelnen Künsten.

Zur Möglichkeit überhaupt, in das Häßliche zu verfallen, haben die Künste eine ganz gleiche Stellung. Jede kann es und zwar bis zur Unerträglichkeit hervorbringen. Dennoch findet eine qualitative Temperatur dieser allgemeinen Möglichkeit nach der Eigenthümlichkeit einer jeden statt. Nach der Natur einer jeden Kunst ist ihr Inhalt, ihr Umfang, ihre Modalität, eine andere. Wir können die verschiedenen Künste als einen Weg zur ästhetischen Selbstbefreiung des Geistes ansehen, auf welchem er zuletzt, in der Poesie, sich vollkommen selbst erreicht. Der Durchgang durch das verschiedene Material der Realisirung des Schönen stellt uns die besondern Stufen dieser Befreiung dar. In der Materie, im Raum, in der Anschauung, d. h. in der bildenden Kunst, ist er noch außer sich. Mit dem Ton, mit der Zeit, mit der Empfindung d. h. in der Musik, tritt er in sich ein. Mit dem Wort, mit dem Bewußtsein, mit der

Vorstellung und dem Gedanken, in der Dichtkunst, gelangt er zur vollkommenen Innerlichkeit und zur völligen Idealität der Form. In diesem Stufengang wächst mit der zunehmenden Freiheit, mit der größern Leichtigkeit und äußern Mühelosigkeit der Darstellung, auch die Möglichkeit des Häßlichen.

In der Architektur kann allerdings scheußlich gebauet werden, wie nicht blos zahllose dem beschränkten Bedürfniß entsprungene Gebäude, sondern wie auch viele öffentliche Bauten, ja solche Gebäude zeigen, die ausdrücklich architektonische Prachtwerke sein sollten. Aber es ist schwer, in der Baukunst ganz abscheulich zu sein. Wenn G ö t h e gesagt hat, daß Fehler nicht gebaut werden sollen, weil sie durch ihre Größe und Dauer den ästhetischen Sinn zu schmerzlich beleidigen, so hat er damit angedeutet, daß die Werke der Architektur zu ernst und zu kostbar seien, irgendwie leicht genommen zu werden. Durch sein Material, als die massenhafte Materie, fordert das Bauen immer die Ueberlegung heraus. Es muß mindestens Sicherheit gewähren und seinem Zweck einigermaßen entsprechen. Mit diesen beiden Nützlichkeitsrücksichten kommt schon von selbst immer einige Eurythmie in das Werk. Ein Gebäude ist um so schöner, je mehr es nach Außen die Festigkeit seiner Verhältnisse beruhigend ausspricht und je mehr es in seiner Gestalt schon symbolisch den Zweck verkündigt, dem es gewidmet ist. Manche Häuser, aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vornämlich, sehen freilich so aus, als hätte man erst vier Mauern gebauet, sie nothdürftig überdacht und dann, wie die Schöppenstädter in ihrem Rathhause, von Innen her nach Laune kleine und große Fenster ohne alle Symmetrie herausgeschlagen. Ein größerer Bau wird jedoch immer einige Besinnung

verrathen und ein Durcheinander verschiedenartiger Baustyle aus verschiedenen Jahrhunderten wird nicht sowohl einen häßlichen, als einen phantastisch imposanten Eindruck machen.

Auch die Sculptur beschränkt das Häßliche durch die Sprödigkeit und Kostbarkeit ihres Materials außerordentlich. Es versteht sich von selbst, daß, wie ja die schreiendsten Thatsachen bekunden, auch die jämmerlichsten Statuen gemeißelt und gegossen werden können, allein die Kostspieligkeit des Stoffs und die Mühsamkeit der Arbeit werden immerhin den productiven Leichtsinn zügeln. Ein Carrarischer Marmorblock oder altes Kanonengut zu einer Statue ist nicht so wohlfeil zu haben. Nur sehr langsam weicht der Block den tausenden von Hammerschlägen; nur in sehr verwickelter oft Jahre in Anspruch nehmender Procedur wird das Erz der Form eingegossen und dann noch Monate auf Monate ciselirt. Daher ist auch in keiner Kunst die Tradition so mächtig, als in der Sculptur. Das Neue wagt sich seltener hervor, weil beim Mißlingen zu viel auf dem Spiele steht. Ein in Stein ausgehauener, ein in Bronze ausgegossener Fehler sind in ihrer plastischen Realität viel auffallender, als wenn sie nur gezeichnet oder gemalt wären. Dazu kommt, daß keine Kunst vermöge der Idealität, zu welcher das Beharren ihrer Formen drängt, eine so geringe Neiglichkeit hat, das Negative in Krankheit, Schmerz und Bosheit darzustellen.

Die Malerei dagegen ist unter den bildenden Künsten dem Verfall in's Häßliche am meisten preisgegeben, weil sie die individuelle Lebendigkeit und den Schein der Perspective vorzutäuschen hat. Die Bildhauerei kann in der Gestalt, Stellung und Drapperie einzelne kleinere, selbst größere Fehler bei einer Statue machen und doch noch ganz Achtungs-

würdiges leisten. Die Malerei aber kann durch die Wohlfeilheit ihres Materials und die Leichtigkeit ihrer Production vielmehr zur Pfuscherei verleitet werden. Der Umfang ihrer Möglichkeit ist schon unendlich größer, als der der Sculptur: die Landschaft, das Thier, der Mensch; nichts, was irgend in die Sichtbarkeit zu treten vermag, ist von ihr ausgeschlossen. Zugleich ist sie nach vielen Seiten hin bedingt: die Umrisse der Gestalten, das Colorit, die Perspective — was ist hier nicht Alles zu beachten, das als Einheit erscheinen soll! Daher Unrichtigkeit der Zeichnung, Unwahrheit des Colorits, Falschheit der Perspective so bald sich einschleichen. Eine Verkürzung, wie bald ist sie verzeichnet! Ein Farbenton, wie bald vergriffen! Ein Schatten oder ein Lichtreflex, wie bald vergessen! Es gibt daher ganz unzweifelhaft viel mehr schlechte Gemälde, als Statuen, wobei man nicht einmal die aus religiösen Principien häßlichen Indischen und Aegyptischen auszunehmen braucht.

Mit der Musik steigert sich die Leichtigkeit der Production und mit ihr so wie mit der dieser Kunst eigenen subjectiven Innerlichkeit die Möglichkeit des Häßlichen. Obwohl nämlich diese Kunst in ihrer abstracten Form, im Tact und Rhythmus, auf der Arithmetik beruhet, so ist sie doch in dem, was sie erst zum wahren, seelenvollen Ausdruck der Idee macht, in der Melodie, der größten Unbestimmtheit und Zufälligkeit ausgesetzt und das Urtheil, was schön, was nicht schön sei, in ihr oft unendlich schwer. Daher denn die Häßlichkeit vermöge der ätherischen, volatilen, mysteriösen, symbolischen Natur des Tons und vermöge der Unsicherheit der Kritik hier noch mehr Boden, als in der Malerei, gewinnt.

Endlich in der freiesten Kunst, in der Poesie, erreicht die Möglichkeit des Häßlichen mit der Freiheit des Geistes und

mit dem so leicht zu sprechenden oder zu schreibenden Wort als dem Medium der Darstellung den Gipfel. Um der Idee wahrhaft zu genügen, ist die Poesie die schwerste Kunst, weil sie am wenigsten das empirisch Gegebene direct nachahmen kann, vielmehr es aus der Tiefe des Geistes ideell verarbeiten, verdichten muß. Ist sie aber einmal da, hat sie erst eine literarische Existenz gewonnen, hat sie sich erst eine poetische Technik erschaffen, so ist auch keine Kunst so leicht zu mißbrauchen, als die Poesie, weil dann, nach dem bekannten Urtheil eines großen Dichters, die Sprache selber schon für uns dichtet und denkt. Im Epos, in der Lyrik, Dramatik und Didaktik erzeugt sich für den Inhalt wie für die Form ein oberflächliches Modificiren desselben Materials, dessen Gestaltung nur scheinbar sich verändert. Es gehört dann schon ein gebildeterer und in sich durch vielseitigere Erfahrung bereicherter, durch tiefere Erkenntniß beruhigter Geschmack dazu, das Häßliche zu entdecken. Hiezu kommt noch das Interesse, welches an der Poesie von Seiten der Tendenz genommen werden kann, so daß nicht der poetische Werth, sondern das revolutionaire oder conservative, das rationalistische oder pietistische Pathos das Schicksal eines Gedichts entscheidet, wie unsere Epoche hiezu so viele Beläge liefert. Vor den Parteiidealen ist bei uns das göttliche Ideal oft verdüstert, ja verschwunden. In der Poesie kann am leichtesten und unmerklichsten gesündigt werden und in ihr wird gewiß die größte Masse des Häßlichen producirt.

Das Wohlgefallen am Häßlichen.

Daß das Häßliche solle ein Wohlgefallen erzeugen können, scheint eben so widersinnig, als daß das Kranke oder Böse ein solches hervorrufe. Und doch ist dies möglich, einmal auf gesunde, einmal auf krankhafte Weise.

Auf gesunde Weise, wenn das Häßliche in der Totalität eines Kunstwerks sich als eine relative Nothwendigkeit rechtfertigt und durch die Gegenwirkung des Schönen aufgehoben wird. Nicht das Häßliche als solches bewirkt dann unser Wohlgefallen, sondern das Schöne, welches den Abfall von sich, der auch zur Erscheinung kommt, überwindet. Hiervon ist oben schon gehandelt.

Auf krankhafte Weise, wenn ein Zeitalter physisch und moralisch verderbt ist, für die Erfassung des wahrhaften, aber einfachen Schönen der Kraft entbehrt und noch in der Kunst das Pikante der frivolen Corruption genießen will. Ein solches Zeitalter liebt die gemischten Empfindungen, die einen Widerspruch zum Inhalt haben. Um die abgestumpften Nerven aufzukitzeln, wird das Unerhörteste, Disparateste und Widrigste zusammengebracht. Die Zerrissenheit der Geister weidet sich an dem Häßlichen, weil es für sie gleichsam das Ideal ihrer negativen Zustände wird. Thierhetzen, Gladiatorspiele, lüsterne Symplegmen, Caricaturen, sinnlich verweichlichende Melodien, kolossale Instrumentirung, in der Literatur eine Poesie von Koth und Blut (de boue et de sang, wie Marmier sagte), sind solchen Perioden eigen.

Eintheilung.

Wenden wir uns nach Beseitigung dieser Vorfragen zur Entwickelung der Eintheilung des Begriffs des Häßlichen, so haben wir oben schon die Stelle, die er in der Metaphysik des Schönen einnimmt, im Allgemeinen angegeben. Wir haben gesagt, daß er zwischen dem Begriff des Schönen an sich und dem des Komischen die negative Mitte ausmache. Diese Stellung weicht von derjenigen ab, welche das Häßliche gar nicht als ein besonderes Moment der Idee des Schönen, sondern nur als eine untergeordnete Nebenbestimmung theils des Erhabenen in der Form des Furchtbaren und Gräßlichen, theils des Komischen in der Form des Possirlichen und Niedrigkomischen behandelt. Viele der heutigen Aesthetiker nämlich nehmen das Komische als den Gegensatz des Erhabenen und wollen das Absolutschöne als die Einheit des Erhabenen und Komischen betrachtet wissen. Das Komische aber steht nicht blos dem Erhabenen, es steht dem einfach Schönen überhaupt entgegen oder richtiger vielmehr, es steht ihnen nicht entgegen, sondern es ist die Aufheiterung des Häßlichen in's Schöne. Das Häßliche steht dem Schönen entgegen; es widerspricht ihm, während das Komische zugleich schön sein kann, schön nicht im Sinn des einfachen, positiv Schönen, wohl aber im Sinn der ästhetischen Harmonie, der Rückkehr aus dem Widerspruch in die Einheit. Im Komischen ist ein Häßliches als Negation des Schönen mitgesetzt, die es jedoch wiederum negirt. Ohne einen Widerspruch, der durch einen Schein aufgelöst wird, weil er selber nur ein Schein ist, kann das Komische nicht gedacht werden. Aristoteles und nach ihm Cicero habe diesen Zusammenhang bereits so aufgefaßt (16). Der Begriff des Erhabenen ist auch nicht von

dem des Schönen zu trennen, sondern als eine eigenthümliche Form desselben anzusehen. Da nun das Häßliche nichts Absolutes, vielmehr nur ein Relatives ist, so muß für seine Begriffsbestimmung auf die Idee des Schönen selbst, durch die es bedingt ist, zurückgegangen werden.

Das Schöne überhaupt ist, wie wir hier, wo uns nur das Häßliche beschäftigt, vorauszusetzen haben, die sinnliche Erscheinung der natürlichen und geistigen Freiheit in harmonischer Totalität.

Das erste Erforderniß des Schönen ist deshalb bekanntlich das Bedürfniß der Grenze; es muß sich als Einheit in sich setzen und seine Uuterschiede als organische Momente derselben. Dieser Begriff der abstracten Formbestimmtheit macht gewissermaaßen die Logik des Schönen aus, weil er noch gänzlich von dem besondern Inhalt desselben abstrahirt und für alles Schöne, in welchem Material es sich auch realisire und welches immer seine geistige Erfüllung sei, die gleiche formale Nothwendigkeit hat.

Die Negation dieser allgemeinen Einheit der Form ist also die Formlosigkeit. Die bloße Abwesenheit aller Form ist nicht schön, allein auch noch nicht häßlich. Der Raum in der Grenzenlosigkeit seiner Ausdehnung kann nicht häßlich genannt werden; das Nachtschwarz, worin gar keine Form sich abscheidet, auch nicht; ein gleichmäßig fortklingender Ton eben so wenig u. s. w. Erst da wird die Formlosigkeit häßlich, wo ein Inhalt eine Form haben sollte und derselben noch ermangelt, oder wo zwar schon eine Form allein noch nicht so gestaltet ist, als sie es dem Begriff des Inhalts gemäß sein sollte. Insofern wir mit dem Ausdruck Formlosigkeit auch die Unbestimmtheit der Grenze bezeichnen, kann die Formlosigkeit auch die nothwendige Form eines Inhalts sein, wie

z. B. die Unendlichkeit des Raums eine solche erfordert, denn eine Form, also eine Begrenzung zu haben, würde gegen den Begriff des absoluten Raumes sein, d. h. er kann nur die Formlosigkeit zu seiner Form haben. Soll aber ein Inhalt eine Form haben und ist diese nun nicht da, so vergleichen wir ihn mit dieser für ihn und von ihm selber vorausgesetzten Form und empfinden diesen Mangel als Häßlichkeit. Metaphysisch genommen ist es allerdings ganz richtig, daß kein Inhalt ohne irgend eine Form existiren kann, relativ aber kann, wie die Inhaltslosigkeit, so auch die Formlosigkeit ausgesagt werden. Stellen wir uns z. B. einen Landschaftsmaler vor, der eine Gegend aufnimmt und, von der Zeit gedrängt, seinen flüchtigen Umrissen nur einige Farbenstriche für sein Gedächtniß hinzuzufügen vermag, so wird die Landschaft nur eine sehr unvollkommene Form haben. Es werden sich uns auf dem Gemälde statt des wirklichen Colorits nur formlose Farbenpuncte darbieten, die sich erst auf die künftige Ausführung beziehen und dies Farbenaggregat würde insofern noch formlos und dadurch häßlich sein. Nun können wir uns weiter das Bild als vollendet vorstellen, jedoch verfehlt und mißrathen, so würde die Ausführung, also die vollständige Form da sein und doch nicht diejenige, welche da sein sollte. Statt ihrer würde eine dem Begriff der Sache mehr oder weniger fremde entstanden sein, also eine Form, die dem Inhalt nicht entspräche. Es wäre folglich ein positiver Widerspruch von Inhalt und Form da und diese Formlosigkeit der Form wäre wieder häßlich.

Das Schöne erfordert also Einheit des Inhalts und der Form in bestimmten Verhältnissen, die, abstract genommen, Maaßverhältnisse sind. Aber das Schöne hat wesentlich auch eine sinnliche Seite an sich, denn gerade als Form

fällt es in die Natur. Auch der geistigste Inhalt bedarf, um schön zu sein, der Vermittelung der sinnlichen Manifestation. Von diesem Standpunct aus enthält die Natur die Wahrheit der concreten Individualisirung, in welche die Existenz des Schönen eingehen muß. In seiner Wirklichkeit ist dasselbe ein zugleich ideell bestimmtes, diese Bestimmtheit aber irgendwie an die Natur gebunden, denn nur durch die Natur kann die Idee sich verendlichen und als eigenthümliche Erscheinung realisiren. Ohne die Natur existirt einmal keine schöne Gestaltung und die Kunst bedarf insofern des Studiums der Natur, ihrer Formen mächtig zu werden; die Kunst soll die Natur in dieser Rücksicht und zwar mit gewissenhafter Treue nachahmen, denn sie hängt hierin von ihr ab. — Dieser Satz ist eben so wahr, als der, daß die Kunst die Natur nicht nachahmen solle, sofern unter Nachahmen ein bloßes, wenn auch noch so genaues Copiren der zufälligen, empirischen Objecte verstanden wird. Wie der Formalismus der abstracten Maaßverhältnisse noch nicht ausreicht, das Schöne zu schaffen, so auch nicht der abstracte Realismus. Das Nachbilden der cruden Erscheinung ist noch nicht Kunst, denn diese soll von der Idee ausgehen, die Natur aber, da sie in ihrer Existenz aller Aeußerlichkeit und Zufälligkeit preisgegeben ist, kann oft ihren eigenen Begriff nicht erreichen. Es bleibt Sache der Kunst, die von der Natur angestrebte, allein durch ihr Dasein in Raum und Zeit ihr oft unmöglich gemachte Schönheit, das Ideal der Naturgestalt, zu realisiren. Um aber diese ideale Wahrheit der Naturformen möglich zu machen, muß allerdings die empirische Natur sorgfältig studirt werden, wie dies auch alle ächten Künstler thun und wie nur die falschen Idealisten es verschmähen. Die Wahrheit der Naturformen gibt dem Schönen die Correctheit.

Demgemäß besteht die Correctheit im Allgemeinen darin, daß in Darstellung der nothwendigen Naturform keine Fehler gemacht werden. Das Schöne kann dieser Richtigkeit nicht entbehren. Verstößt also eine Gestalt gegen die Gesetzmäßigkeit der Natur, so erzeugt sich aus solchem Widerspruch unfehlbar Häßlichkeit. Die Natur selber wird unschön, wenn sie durch irgendwelche Verirrung von ihrem Gesetz abfällt. Die Kunst aber wird es noch mehr, weil bei ihr die Entschuldigung fortfällt, welche der Natur zu Gute kommt, dem einmal vorhandenen Zusammenhang nicht haben ausweichen zu können, durch welchen Monstrositäten, Kakerlaken, Wasserköpfe u. s. w. entstehen. Stellen wir uns z. B. vor, daß die Sculptur eine Elephantin mit einem säugenden Jungen, als ein Gegenstück zu jener säugenden Kuh Myrons, bilden wollte, so würden in der Anordnung der Gruppe die abstracten Maaßverhältnisse zur Anwendung kommen müssen, das Moment der natürlichen Correctheit aber würde darin liegen, daß das Junge in der That auch so gesäugt wird, als es der Elephantin nach der Natur möglich ist. Der weibliche Elephant trägt nämlich die Euter zwischen den Vorderfüßen, eine Tendenz zum menschlichen Busen, und das Junge saugt nicht mit dem Rüssel, mit welchem der Elephant doch auch das Wasser aufschlürft, es sich in den Schlund zu spritzen, sondern es saugt mit den Lippen des Unterkiefers. Würde dies nun nicht beobachtet, so würde eine Incorrectheit und mit ihr eine Häßlichkeit entstehen, denn alle Verhältnisse der Gestalt des Elephanten sind auf diese Art des Saugens berechnet. Es versteht sich, daß auch ein äußerliches sogenanntes Verschönen der Natur, das ihre ideale Wahrheit alterirt, unter den Begriff der Incorrectheit fällt,

so gut, als die sclavische Correctheit, die über eine peinliche Richtigkeit nicht zur idealen Wahrheit hinausgeht, ästhetisch selber der Correctur bedarf.

Aber es versteht sich auch, daß ein selbstbewußtes Abweichen der Kunst von den durch die Natur gegebenen Formen behufs eines besondern ästhetischen Eindrucks oder in phantastischen Bildungen nicht als Incorrectheit gelten darf. Einen eigenthümlichen Kreis der Correctheit macht daher das conventionelle Maaß selber aus, das sich als historischer Ausdruck einer Gestalt des Geistes fixirt. In ihrem Ursprung wird eine solche Form mehr oder weniger mit einem Naturmaaß, wenigstens mit einem reellen Bedürfniß, zusammenhängen. Im Verlauf der Zeit kann sie sich aber auch weit von der Natur entfernen, indem der Mensch, seine Freiheit recht augenscheinlich zu verwirklichen, der Natur sogar oft Gewalt anthut. Der Wilde zeigt durch barbarische Verstümmelungen und Veränderungen seines Körpers, durch Knochen und Ringe, die er in der Nase und den Ohrläppchen oder Lippen befestigt, durch Tättowiren u. dgl., den Trieb, sich von der Natur zu unterscheiden. Er ist nicht, wie das Thier, mit der gegebenen Natur zufrieden; er will als Mensch seine Freiheit gegen sie zeigen. Die Völker gewinnen bei einiger Dauer einen ganz absonderlichen Habitus und eine fest ausgeprägte Sitte des Benehmens. Sie bringen, ihrem Local- und Nationalcharakter entsprechend, eigenthümliche Formen der Kleidung, Wohnung und Geräthschaften hervor. Hat nun die Kunst einen geschichtlichen Gegenstand zu behandeln, so wird sie, correct zu sein, ihn nach seiner positiven historisch gegebenen Form darzustellen haben. Auch hier gilt es nicht eine scrupulose Akribie, aber doch eine Beachtung dessen, was die Gestalt durch die Steigerung der

Eigenthümlichkeit auch zu einem ästhetisch individuelleren Object macht. Die breit heruntergezogene Unterlippe des Botocuden; die Dickbäuche und Zwergfüße der Chinesischen Damen; die kerlhaften Gesichter und kurzen Taillen der Weiber in den Steierschen Alpen u. s. w. sind gewiß häßlich. Ein Verstoß gegen diese Formen würde also ästhetisch den Vorzug verdienen. Handelte es sich aber darum, eine Dame gerade als Chinesische Schönheit darzustellen, so würde nichts übrig bleiben, als dies eben Chinesisch zu thun und ihr folglich weder den Dickbauch noch den Zwergfuß zu ersparen. Die Kunst könnte diese Formen mildern, dürfte sie aber nicht ignoriren. Es gehört dergleichen dann einmal zur individuellen Charakteristik eines geschichtlichen Vorwurfs. Die naive Epoche einer Kunst wird sich zwar um diese historische Genauigkeit wenig kümmern und sich vor Allem an das allgemein Menschliche halten, aber die zur Reflexion gelangte Kunst wird sich der Rücksicht auf die geschichtliche Correctheit nicht entschlagen können. Das Französische Theater unter Ludwig XIV. und XV. spielte bekanntlich die Griechischen und Römischen Heroen und Heroinen in Perücken und Reifröcken mit Galanteriedegen. Die Schauspieler standen dadurch dem Publicum näher, sofern dasselbe ein Handeln in diesem Costum leichter verstehen mußte. Aber allmälig beunruhigte man sich über jene Licenz. Man wollte die Vergangenheit und die Fremde in ihre Rechte einsetzen. Eine eigene, mit recht instructiven Kupfern ausgestattete Zeitschrift, die Costumes et Annales des grands Theâtres de Paris unter Ludwig XVI., machte es sich zum Zweck, das Celtische, Griechische, Römische, Jüdische, Persische und mittelaltrige Costum nach seiner historischen Treue zu schildern und mit der Theaterpraxis in Einklang zu bringen.

Die Formlosigkeit wäre also die erste und die Incorrectheit die zweite Hauptform des Häßlichen. Aber noch ist diejenige Form zurück, die recht eigentlich erst den Grund für beide enthält, die innere Verbildung, die auch in äußere Disharmonie und Unnatur ausschlägt, weil sie in sich selbst trüb und verworren ist. Für das Schöne nämlich ist Freiheit der wahrhafte Inhalt, Freiheit in dem allgemeinen Sinn, daß nicht nur die ethische des Willens, sondern auch die Spontaneität der Intelligenz und die freie Bewegung der Natur darunter verstanden wird. Die Einheit der Form und die Individualität derselben werden vollkommen schön erst durch Selbstbestimmung. Man muß diesen Begriff der Freiheit hier allgemein nehmen, weil man das ästhetische Gebiet sonst ohne Noth verengt. Die Metaphysik des Schönen gilt nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Natur und das Leben. Es ist in der neuern Zeit üblich geworden, bei dem Schönen sogleich von dem geistigen Gehalt der sinnlichen Form zu sprechen. Dies kann den Sinn haben, daß auch die Natur an und für sich geistentsprungen ist, daß sie als ein Werk des schöpferischen Geistes diesen auch aus sich widerstrahlt und der Geist insofern in ihrer Anschauung auch seine Freiheit mitanschaut. Diesen Sinn, wie gesagt, kann jene Auffassung haben. Beschränkt sie sich aber, wie oft geschieht, lediglich auf die Kunst, so entsteht dadurch eine grundlose und ungerechte Verkürzung des Begriffs des Schönen und damit auch des Häßlichen. Der Begriff der Freiheit ist nicht ohne den der Nothwendigkeit zu denken, denn der Inhalt der Selbstbestimmung, die seine Form ist, liegt in dem Wesen des individuellen Subjects, das sich bestimmt. Wir wollen es vermeiden, hier in jene schwierigen, oft ventilirten Untersuchungen über den Ursprung und das

Ziel der Freiheit einzugehen. Sie mögen andern Wissenschaften überlassen bleiben. Begnügen wir uns hier mit dem ästhetischen Gesichtspunct, so ergibt sich, daß die Freiheit als die sich selbst bestimmende Nothwendigkeit den ideellen Gehalt des Schönen ausmacht. Die Freiheit hat durch ihr Wesen die Möglichkeit einer doppelten Bewegung an sich, indem sie entweder über das mittlere Maaß der Erscheinung in das Unendliche hinaus, oder unter ihm in das Endliche hineingehen kann. An und für sich ist sie die Einheit der Unendlichkeit ihres Inhaltes und der Endlichkeit ihrer Form und als solche Einheit schön. Hebt sie aber die Endlichkeit ihrer Selbstbegrenzung auf, so wird sie mit diesem Act erhaben; setzt sie dagegen ihre Verendlichung, beschränkt sie sich, so wird sie mit solcher Faßlichkeit gefällig. Das absolut Schöne ruhet in seiner eigenen Unendlichkeit, weder hinausstrebend in's Grenzenlose, noch sich verlierend in's Kleine.

Der wahrhafte Gegensatz des Erhabenen ist nicht das Häßliche, wie Ruge und K. Fischer, nicht das Komische, wie Vischer meint, sondern das Gefällige. Es muß in der Idee des Schönen unterschieden werden zwischen dem Gegensatz, den das Schöne überhaupt, also auch das Erhabene an dem Häßlichen als dem Negativschönen hat, und dem positiven Gegensatz, den das Erhabenschöne an den niedlichen und zierlichen Formen des Gefälligschönen hat. Durch die Vermittelung, welche das Häßliche für das Komische hervorbringt, kann dieses zwar relativ auch dem Erhabenen entgegengesetzt werden, allein es ist wohl zu erwägen, daß das Komische, weil es des Humors fähig ist, auch wieder in's Erhabene übergehen kann. Was man beim Sturze Napoleons I. sagte: du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas; und was man bei der Erhebung Napoleons III. sagte: du

ridicule au sublime il n'y a aussi, qu'un pas! kann als allgemeine ästhetische Regel genommen werden. Aristophanes ist oft so erhaben, daß jeder Tragöde ihn darum beneiden kann.

Innerhalb des Häßlichen aber wird folgerichtig die Unfreiheit das Princip ausmachen, von welchem die individuell ästhetische oder vielmehr unästhetische Charakteristik ausgeht; Unfreiheit auch in dem allgemeinen Sinn genommen, daß nicht blos die Kunst, sondern auch die Natur und das Leben überhaupt hierhergezogen wird. Die Unfreiheit als der Mangel an Selbstbestimmung oder als der Widerspruch der Selbstbestimmung gegen die Nothwendigkeit des Wesens eines Subjectes erzeugt das in sich selbst Häßliche, das dann auch weiterhin als Erscheinung zum Incorrecten und Formlosen wird. Betrachten wir z. B. das Lebendige im Zustande der Krankheit, so ist allerdings die Möglichkeit desselben, krank zu werden, nothwendig, allein es ist deshalb keineswegs nothwendig, daß es wirklich krank werde. Durch die Krankheit wird es in der Freiheit seiner Bewegung und Entwicklung gestört; es wird also durch die Krankheit gebunden, deren Folgen endlich, nachdem sie sein Inneres durchschlichen, sich auch in seiner äußern Entstaltung und Verhäßlichung offenbaren müssen. — Oder betrachten wir den Willen, so wird er durch frivole Negation seiner Nothwendigkeit positiv unfrei; er wird böse. Das Böse ist das ethisch Häßliche und dies Häßliche wird auch das ästhetisch Häßliche zur Folge haben. Wird doch schon die theoretische Unfreiheit, die Dummheit und Bornirtheit, nicht umhin können, sich in der stupiden und schlaffen Physiognomie zu reflectiren. Wahre Freiheit ist in allewege die Mutter des Schönen, Unfreiheit des Häßlichen. Das Häßliche wird aber, wie das

Schöne, als der negative Doppelgänger desselben, die Unfreiheit nach zwei Seiten hin entfalten können: einmal nach der Seite hin, daß die Unfreiheit da eine Schranke setzt, wo, nach dem Begriff der Freiheit, keine sein sollte; und sodann nach der Seite, daß die Unfreiheit da eine Schranke aufhebt, wo eine solche, nach dem Begriff der Freiheit, sein sollte. Das eine Mal erzeugt sie die Gemeinheit, das andere Mal die Widrigkeit. Die Unfreiheit endlich, wie sie, in der Form eines apodiktischen Urtheils, sich mit ihrem Wesen, das sie freilich zum Unwesen verkehrt, mit der Nothwendigkeit der Freiheit, selbst vergleicht, wird zur Verzerrung der Freiheit und Schönheit, zur Caricatur. Sie ist in ihrem Ursprung häßlich, denn sie ist im Inhalt wie in der Form der ausdrückliche Widerspruch der Freiheit und Schönheit mit sich selbst. Aber in der Caricatur wird durch den bestimmten Reflex in ihr Urbild die Macht des Häßlichen wieder gebrochen; sie kann relativ wieder zur Freiheit und Schönheit durchdringen, denn sie erinnert nicht nur an das Ideal, dem sie widerspricht, sondern sie kann dies auch mit einer gewissen Selbstbefriedigung thun, die in dem Schein des positiven Behagens der absoluten Nullität an sich selbst komisch wird.

Der Gegensatz des Erhabenen ist also das Gemeine; der des Gefälligen das Widrige; der des Schönen die Caricatur. Der Begriff der letztern ist allerdings ein sehr weitläufiger, denn wir gebrauchen ihn, da er alle Wendungen des Häßlichen in sich concentrirt, fast gleichbedeutend mit diesem als Gattungsbegriff, und setzen die Caricatur dem Ideal, das in ihm verkehrt wird, mit Recht entgegen. Wegen dieser bestimmten Beziehung auf das Schöne vermag die Caricatur den Uebergang zum Schönen zu machen und alle Tonarten der Erscheinung zu durchlaufen, denn es gibt flache

und tiefe, heitere und düstere, gemeine und erhabene, greuliche und allerliebste, lächerliche und furchtbare Caricaturen. Wie sie aber auch in sich bestimmt sein mögen, immer weisen sie mit sich zugleich auf ihren positiven Hintergrund hin und lassen ihr Gegentheil unmittelbar mit sich erscheinen. Von jedem Häßlichen muß man allerdings sagen, daß es durch sich die Beziehung auf dasjenige Schöne mitsetzt, das von ihm negirt wird. Das Formlose für sich fordert die Form heraus; das Incorrecte erinnert sofort an sein normales Maaß; das Gemeine ist gemein, weil es dem Erhabenen, das Widrige, weil es dem Gefälligen widerspricht. Die Caricatur aber ist nicht nur die Negation allgemeiner ästhetischer Bestimmungen, sondern spiegelt als Zerrbild eines erhabenen, eines reizenden oder schönen Urbildes die Qualitäten und Formen desselben auf individuelle Weise in sich ab, so daß sie, wie gesagt, relativ sagar als schön erscheinen können, aber in ihrer Verlorenheit dann eine um so energischere Wirkung hervorbringen. Man nehme z. B. den Don Quixote von Cervantes. Der edle Manchaner ist ein Phantast, der sich mit künstlich krankhafter Anstrengung noch als Ritter des Mittelalters gerirt, nachdem die ganze Umgebung sich schon aus demselben herausgearbeitet und mit einer so abenteuerlichen Handlungsweise in Widerspruch gesetzt hat. Schon gibt es keine Riesen, Castelle, Zauberer mehr; schon hat die Polizei einen Theil der Ritterpflichten auf sich genommen; schon hat der Staat sich zum gesetzmäßigen Beschützer der Wittwen, Waisen und Unschuldigen gemacht; schon ist die individuelle Kraft und Tapferkeit gegen die Gewalt des Feuergewehrs gleichgültig geworden. Dennoch handelt Don Quixote, als ob dies Alles noch nicht existirte, geräth dadurch nothwendig in tausend Conflicte und wird in ihnen

zur Caricatur, weil sie die unvermeidliche Ohnmacht seines Benehmens um so mehr offenbar machen, je mehr er sich zur Rechtfertigung und Bekräftigung seines Verfahrens auf die glorreichen Vorbilder eines Amadis von Gallien, eines Lisuarte u. A. in ähnlichen Lagen beruft. Die reellen Voraussetzungen, unter welchen diese Blumen der Ritterschaft handelten, sind eben nicht mehr da und die Fiction ihrer Existenz verfälscht die Weltauffassung unseres Hidalgo bis zum Wahnsinn. Allein dieser Thor besitzt in seiner Phantasterei zugleich wirklich alle Eigenschaften eines ächten Ritters. Er ist tapfer, großmüthig, mitleidig, hülfbereit, ein Freund der Unterdrückten, verliebt, treu, wundergläubig, abenteuersüchtig. In seinen subjectiven Tugenden müssen wir ihn bewundern und die Poesie seiner Rede, wenn sie von philanthropischer Erhabenheit überströmt, mit Wohlgefallen vernehmen. Im Mittelalter wäre er ein würdiger Genosse an Königs Artus Tafelrunde, ein gefährlicher Rival aller „Irrenden" geworden. Gerade durch seine positiven Elemente wird er eine um so bedeutendere Caricatur, weil diese an sich herrlichen Eigenschaften bei ihm zu einer Verkehrtheit ausschlagen, die sich selbst vernichtet, die in trüber Begeisterung an eine Mühle als einen mächtigen Riesen ihre Tapferkeit verschwendet, die Galeerensträflinge als unschuldig Unterdrückte befreiet, die einen Löwen, weil er ein königliches Thier, aus dem Käfig losläßt, die ein Barbierbecken als den Helm des unsterblichen Mambrin verehrt u. s. w. Angelangt auf diesen Punct der Selbstvernichtung der Erhabenheit seines Pathos lachen wir dann über ihn; die Komik bricht aus der Caricatur hervor, die uns sonst wohl sogar zur Wehmuth bewegt. Don Quixote, armselig, hager, irrend, ist nie gemein oder widerwärtig, aber er wird form-

los; seine Rozinante ist ein sehr incorrectes Streitroß; sein Urbild, die ideale Ritterlichkeit, verwandelt sich gerade durch die praktische Nullität ihrer Methode in ihr Zerrbild und zugleich hat Cervantes die große Kunst verstanden, in dem phantastischen Ritter und seinem verständigen Begleiter ewige Richtungen der Menschennatur überhaupt zu schildern; er hat die Kunst verstanden, diese Verzerrung, in welche die edelsten Gefühle und die nobelste Gesinnung umschlagen, zu einer Kritik der Mängel der bürgerlichen Gesellschaft zu machen — und nicht blos der Spanischen, in deren Mitte der liebenswürdige Don lebt. Wir müssen dem Dichter eingestehen, daß trotz des Staates, trotz der Polizei, trotz der Aufklärung, das freiwillige Eingreifen einer kraftvollen, hochherzigen Persönlichkeit oft eine Wohlthat für die faulen Zustände sein würde. So groß, so vielseitig, so bedeutungsvoll kann eine Caricatur — durch das Genie — werden!

Erster Abschnitt.

Die Formlosigkeit.

Die abstracte Grundbestimmung alles Schönen ist, wie wir oben sahen, die Einheit. Als sinnliche Erscheinung der Idee bedarf es der Begrenzung, denn nur in ihr liegt die Kraft der Unterscheidung, Unterscheidung aber ist ohne eine sich absondernde Einheit unmöglich. Alles Schöne muß sich als Einheit darstellen, aber nicht blos als Einheit nach Außen hin sich abschließen, vielmehr auch sich in sich selbst wieder von sich als Einheit unterscheiden. Der Unterschied, als ein bestimmter, kann zur Entzweiung werden; die Entzweiung aber, da sie der Kampf der Einheit mit sich selber ist, muß mit ihrem Proceß in die Einheit zurückgehen können, wenn auch der empirische Verlauf thatsächlich nicht immer so weit gelangt. Die Einheit bringt durch Erzeugung ihres Unterschiedes und durch seine Auflösung sich als harmonische hervor.

Dies sind Lehnsätze aus der Metaphysik des Schönen. Wir müssen an sie erinnern, denn aus ihnen ergibt sich, daß das Häßliche als das Negativschöne 1. die Nichteinheit, Nichtabgeschlossenheit, Unbestimmtheit der Gestalt ausmacht; 2. daß es den Unterschied, wenn es ihn setzt, entweder als eine falsche Unregelmäßigkeit, oder als eine falsche Gleichheit und Ungleichheit hervorbringt; 3. daß es statt der Wiedereinheit der Gestalt mit sich vielmehr den Uebergang der Entzweiung in die Verworrenheit falscher Contraste erzeugt.

Diese verschiedenen Formen des Formlosen könnten wir auch mit Deutschen Ausdrücken als Gestaltlosigkeit, als Ungestalt und als Mißeinheit bezeichnen. Es wird aber für die wissenschaftliche Technik bequemer sein, wenn wir Griechische Ausdrücke gebrauchen, die wir Deutsche mit den Romanischen Völkern gemeinsam besitzen und welchen durch den Umfang ihres Gebrauchs auch eine größere Präcision zukommt. Wir können nämlich den Gegensatz der Gestalt überhaupt die Amorphie; den der verständigen Anordnung der Unterschiede die Asymmetrie und den der lebendigen Einheit die Disharmonie nennen.

A.

Die Amorphie.

Einheit im Allgemeinen ist schön, weil sie uns ein Ganzes gibt, das sich auf sich selbst bezieht; daher Einheit das erste Bedingniß aller Gestaltung ist.

Der Gegensatz der Einheit als abstracte Nichteinheit wäre also zunächst die Abwesenheit der Begrenzung nach Außen, der Unterscheidung nach Innen zu.

Die Abwesenheit der Begrenzung nach Außen ist die ästhetische Gestaltlosigkeit eines Wesens. Eine solche Grenzenlosigkeit kann in der Nothwendigkeit eines Wesens liegen, wie der Raum, wie die Zeit, wie das Denken, das Wollen an sich als ohne Grenze gedacht werden müssen. Sie wird aber erst da sich sinnlich bemerklich machen, wo, dem Begriff nach, eine Unterscheidung nach Außen hin statt finden sollte und nicht da ist. Die Grenzenlosigkeit über=

haupt kann man weder schön noch häßlich nennen. Im Vergleich mit ihr aber ist das Begrenzte das Schönere, weil es eine sich auf sich beziehende Einheit darstellt, wie Platon bekanntlich dem πεϱας vor dem ἀπειϱον den Vorzug gibt (17). Sie ist an sich deshalb nicht schlechthin häßlich, weil sie in ihrem Nichts die Möglichkeit der Begrenzung darbietet. Da diese Begrenzung jedoch nicht wirklich ist, so ist sie auch nicht schön.

Von diesem absoluten Mangel der Gestalt ist nun diejenige Gestaltlosigkeit verschieden, die wir relativ aussagen, sofern zwar schon eine Gestalt, also eine Einheit und Begrenzung da ist, dieselbe jedoch in sich noch ohne allen Unterschied ist. Eine solche Gestalt ist also innerhalb ihrer selbst durch ihre Ununterschiedenheit gestaltlos. Dieser Mangel an Unterscheidung wird langweilig und treibt alle Künste, sich gegen ihn zu waffnen. Die Architektur z. B. greift zur Ornamentik, um mit Zickzacklinien, mit Mäandern, mit Rosetten, mit Reifen, mit Zahnschnitten, mit Eierstäben, mit Ein- und Ausbiegungen u. s. w., auch da noch Unterschiede hervorzubringen, wo sonst die Monotonie einer einfachen Fläche vorhanden sein würde. Die kahle, unterschiedlose Identität ist an sich auch noch nicht positiv häßlich, aber sie wird es. Die Reinheit eines bestimmten Gefühls, einer bestimmten Form, einer Farbe, eines Tons kann unmittelbar sogar schön sein. Stellt sich uns aber wieder und wieder immer nur dies Eine ohne Unterbrechung, ohne Wechsel und Gegensatz dar, so entsteht dadurch eine triste Armseligkeit, Einförmigkeit, Einfärbigkeit, Eintönigkeit. Die leere Unbestimmtheit, die noch das Nichts aller Gestaltung, hat sich hier schon aufgehoben; aus dem noch unterschiedlosen Abgrund der Möglichkeit der Gestaltung ist es schon zu einer

Wirklichkeit und Bestimmtheit der Form, der Farbe, des Tons, der Vorstellung gekommen. Indem es nun jedoch bei dieser Einen Bestimmtheit sein Bewenden hat, erzeugt sich durch das Fixiren der bloßen Identität eine andere Häßlichkeit. Anfänglich nehmen wir einen so in sich bestimmten Eindruck noch mit Wohlgefallen auf, denn die Einheit und Reinheit, zumal wenn sie mit Energie verbunden, hat etwas Erfreuliches. Bleibt es aber bei dieser abstracten Einheit, so wird sie durch ihre Unterschiedlosigkeit häßlich und unausstehlich. Was Göthe vom Leben überhaupt sagt, daß nichts schwerer zu ertragen sei, als eine Reihe von guten Tagen, das gilt auch vom Aesthetischen. Der in sich ununterschiedene, der nur erst gegen das Nichts der äußern Gestaltlosigkeit sich abscheidende und wiederholende Purismus Einer Gestalt und Farbe, Eines Tons und Einer Vorstellung wird häßlich, ja unausstehlich. Grün ist eine schöne Farbe, aber nur grün, ohne den blauen Himmel darüber, ohne blinkendes Wasser dazwischen, ohne eine weißflockige Schaafheerde darauf, ohne ein rothes Ziegeldach, das aus Bäumen hervorlauscht, wird langweilig. Le parti des ennuyés in Paris war 1830 entzückt, als das Rottenfeuer und der Kanonendonner die Monotonie des ewigen Wagengeräuschs auf den Boulevards unterbrach. Als aber der zweite Tag den Kampf fortsetzte und gar als am dritten das Schießen nimmer schien enden zu wollen, riefen die kaum Entlangweilten aus: Oh, que c'est ennuyant!

Die Einheit, die eine Nureinheit ist, wird also häßlich, weil es im Begriff der wahrhaften Einheit liegt, sich von sich selbst zu unterscheiden. Nun kann die Gestalt in sich der Einheit den Unterschied ihrer Auflösung entgegensetzen. Sie kann nach einer Seite hin, ja sie kann überhaupt sich als Gestalt wieder aufheben und verschwinden. Eine solche Auf-

lösung kann schön sein, weil mit ihr das Werden als Vergehen, also ein Unterscheiden verbunden ist, wenngleich dies Unterscheiden in das Nichts übergeht. Das Anziehende dieses Phänomens besteht eben darin, daß mit der Gestalt zugleich das Werden der Gestaltlosigkeit, das reine Uebergehen in Anderes, vorhanden ist. Man stelle sich ein Gebirge vor, dessen waldgekrönte Häupter in den Duft der Ferne träumerisch verdämmern. Man stelle sich den Schaum eines Wogensturzes vor, dessen aufspritzenden, zerflatternden Gischt der Wirbelsturm mit rasendem Jauchzen in die Lüfte fortschleudert, so ist der Uebergang der kaum entstandenen Wassersäule in den Untergang schön. Oder man stelle sich einen Ton vor, der, als Ton sich gleich, allmälig verhallt, so ist dies Verklingen schön. Verglichen mit der Oede der änderunglosen Gleichheit ist alle Bewegung, auch die des Vergehens, schön. Was aber in solcher Weise schön ist, wird häßlich, wenn die Auflösung da eintritt, wo sie nicht sein sollte, wo wir vielmehr die Bestimmtheit und Abgeschlossenheit der Gestalt zu erwarten hätten, wo also die Gestalt, statt durch ein solches Aufheben ihrer selbst zu gewinnen, verstört, verwaschen und verblasen wird. Es entsteht dann das, was wir in der Kunst das Nebulistische und Undulistische nennen, der Mangel an Bestimmtheit, an Unterscheidung, wo sie doch sein sollten. In der epischen und dramatischen Poesie kommt dasselbe auch als Planlosigkeit zu Tage; in der Musik nennen wir es mit einem euphemistischen Ausdruck das Wilde; das Wilde kann nämlich auch, wie bei einer Schlachtmusik, schön werden, als Tadel aber bezeichnet es die Formlosigkeit. Das Schwanken und die Unsicherheit der Begrenzung widersprechen dem Begriff der Gestalt und dieser Widerspruch ist häßlich. Die Unerfindsamkeit und die Kraftlosigkeit verbergen

sich oft hinter solch lockern Formen und blos andeutenden Umrissen. Man verwechsle diese molluskenweichen, amorphen Gestalten nicht mit der Skizze. Die wirkliche Skizze ist der erste Entwurf zu einer Ausführung. Sie ist noch nicht befriedigend, eben weil ihr noch die Ausführung fehlt, aber sie kann uns schon, wie die Handzeichnungen großer Maler und Bildhauer, in ihren vorbereitenden Lineamenten die mögliche Schönheit vollkommen zu fühlen geben. Göthe hat in dem Dialoge: der Sammler und die Seinigen, alle hieher gehörigen Unterschiede mit Feinheit abgewogen und auseinandergesetzt (18).

Das Nebulistische ist also nicht der schöne Duft, in welchen eine Gestalt sich hüllen kann; das Undulistische ist nicht die sanfte Wellenlinie, in welche eine Form verschwimmen; nicht das Abtönen, in welches ein Klang verschweben kann. Es ist im Gegentheil die Mattigkeit der Begrenzung, wo diese als eine entschiedene nothwendig wäre; die Unklarheit des Unterschiedes, wo er hervortreten müßte; das Unverständliche des Ausdrucks, wo er sich zu markiren hätte. In der Sculptur und Malerei sind es vorzüglich symbolische und allegorische Gestalten, die zu einer solchen Behandlung verführen. Und selbst bei dem besten Willen können die Künstler oft keine charakteristische Bestimmtheit erreichen, wenn sie solche Abstracte, wie la patrie, la France, le choléra morbus, Paris u. dgl. darstellen sollen. Man kann sehr zufrieden sein, wenn sie uns in solchem Fall eine schöne weibliche Gestalt überhaupt geben. Die ältere Düsseldorfer Malerschule krankte eine Zeitlang an solcher Formlosigkeit, weil sie durch das Vorherrschen einer sentimentalen Albummanier über den Unterschied des Malerischen vom Poetischen getäuscht ward, und, den Dichtern sich

anschließend, zu sehr sich darauf verließ, daß das erklärende Wort derselben ihren schwankenden, problematischen Gestalten zu Hülfe käme. — In der Poesie finden wir nach dem Auftreten großer Genien sehr häufig eine Periode der Nachahmer, bei denen die Gestaltlosigkeit grassirt. Im Epischen neigt sie zu der Schlegelschen Theorie, daß die Handlung, als ein bloßes Fragment aus einem größern Zusammenhange, in's Unendliche ohne innere Einheit fortlaufen könne. Im Lyrischen kennzeichnet sie sich gewöhnlich durch ein Uebermaaß von Prädicaten, mit denen sie die Subjecte ausstattet. Indem das eine Prädicat immer das andere erdrückt, entsteht durch solche Ueberfülle statt des beabsichtigten reichen Bildes eine nichtssagende Vollständigkeit, die das Unwesentliche mit dem Wesentlichen vermischt. Im Dramatischen huldigt sie dem sogenannten dramatischen Gedicht, das nämlich von der Aufführbarkeit a priori abstrahirt, daher principiell auf eigentliche Handlung, auf Durchführung der Charaktere, auf Wahrscheinlichkeit verzichtet und oft nur eine lockere Reihe lyrischer Monologe enthält. Da bei uns Deutschen, weil wir uns nicht als Nation fühlen und folglich auch keine Nationalbühne haben, leider zwei Drittel unserer dramatischen Productionen aus solchen theatralisch unmöglichen reinen Dramen bestehen, so ist es überflüssig, besondere Beispiele hier namhaft zu machen. Wenn Göthe oft als der bezüchtigt wird, von welchem dies Unwesen stamme, weil er den Faust gedichtet, so ist dies irrig, denn der Faust hat die theatralische Probe in seinem ersten Theil glänzend bestanden, und der zweite, wenn nur erst auch zu ihm die nöthige Musik componirt wäre, wird sie auch bestehen, denn er ist nicht weniger theatralisch gedacht und opernbühnenmäßig gearbeitet.

Nachdem wir bisher die Entstehung des häßlich Gestaltlosen betrachtet haben, müssen wir auch seinen Uebergang in's Komische untersuchen. Der komische Effect wird hier nämlich theils dadurch bewirkt, daß statt des bestimmten Unterschiedes, der erwartet werden durfte, immer dasselbe wiederkehrt, theils dadurch, daß eine Gestalt von dem Anfang ihrer Bewegung aus plötzlich in ein ganz anderes ihm entgegengesetztes Ende herumgeworfen wird. Die Unbestimmtheit der Gestaltung, welche darin besteht, daß in der leeren Unendlichkeit noch gar keine da ist, kann weder positiv schön, noch positiv häßlich genannt werden, denn non entis nulla sunt prädicata Wir können sie, als den noch neutralen Boden, auch nicht komisch nennen.

Die unterschiedlose Bestimmtheit der Gestalt dagegen, die in der unaufhörlichen Wiederkehr derselben Wendung liegt, kann eine komische Wirkung erzeugen. Statt zu einem andern Prädicat fortzugehen, fällt sie immer wieder in dasselbe zurück. Die bloße in's Endlose fortgesetzte Identität würde uns langweilen. Sollten wir auch über eine solche etwa anfänglich lachen, so würde sie uns doch bald abstoßen und häßlich werden, wie wir bei schlechten Lustspielen erfahren, in denen die Dürftigkeit des Autors einer Person irgend eine abgeschmackte Redensart in den Mund legt, die uns, weil sie à tort et à travers überall angebracht wird, einige Mal zum trocknen Lachen reizt, sich jedoch bald abnutzt und den kläglichsten Eindruck einer witzig sein wollenden Geistlosigkeit hervorbringt. Der rechte Künstler weiß die komische Wirkung der Wiederholung (mit welcher hier natürlich nicht der auf andern Gesetzen beruhende Refrain gemeint ist) richtig zu verwenden, wie z. B. Aristophanes in den Fröschen, wo er, die Jämmerlichkeit der Euripideischen Prologe zu

erweisen, den Aeschylos sich erbieten läßt, an alle Trimeter des Anfangs ein Wort, wie Widderfell, Salbgefäß, Habersack, anzuhängen und sie dadurch lächerlich zu machen. Hier darf man, nach jedem Anfang, einen andern Fortgang erwarten, allein jedem hängt der unerbittliche Aeschylos das vernichtende Salbgefäß an. Droysen hat frei übersetzt: „fiel mit der alten Leier durch", was allerdings den Sinn bezeichnet, aber eigentlich schon ein abstractes Aussprechen des von Aristophanes beabsichtigten Resultates enthält. Nach Voß, III., 185. ff.:

Euripides.

Aegyptos, wie sich weit umher ausdehnt der Ruf,
Sammt seinen funfzig Söhnen, durch Seeruderschwung
Gen Argos steuernd —

Aeschylos.

— brach entzwei sein Salbgefäß.

— — — — — —

Euripides.

Dionysos, der, mit Thyrsos und schönsprenklichter
Hirschhaut geschmückt, bei Fackeln durch den Parnasoshain
Aufhüpft im Reihntanz —

Aeschylos.

— brach entzwei sein Salbgefäß.

— — — — — —

Euripides.

Nicht lebt ein Mann wo, der in allem glücklich ist:
Denn bald, von Herkunft edel, mangelt er des Guts;
Bald, niedres Abstamms, —

Aeschylos.

— brach er entzwei sein Salbgefäß.

— — — — — —

Euripides.

Kadmos, von Sidons hoher Burg einst abgeschifft,
Der Sohn Agenors —

Aeschylos.

— brach entzwei sein Salbgefäß.
u. s. w. u. s. w.

Das stete Ansetzen zu einer Gestaltveränderung und das stete Zurückfallen in die nämliche schon dagewesene Gestalt ist hier die vis comica, von der die Posse einen glücklichen und starken Nutzen zu ziehen weiß, wie man dies auch an jedem Hanswurst von Akrobaten und Reiterbanden beobachten kann. Die Gestaltlosigkeit kann auch in dem Uebergang in das positive Gegentheil des Anfangs der Gestaltung bestehen. Es kündigt sich uns eine Gestalt an, aber statt der erwarteten erscheint das Gegentheil, eine Auflösung der anfänglichen Gestalt in den entgegengesetzten Ausgang. Eine Gestalt wird derselbe natürlich irgendwie auch haben, allein im Verhältniß zur ersten wird sie die Vernichtung derselben sein. Z. B. Der Bajazzo nimmt einen ungeheuren Anlauf, über eine Barrière zu springen. Schon erblicken wir, in unserer Phantasie vorgreifend, den kühnen Sprung, als er, dicht vor dem Ziel, sich plötzlich anhält und sich ruhig unten hindurchduckt oder spaziergängerisch umkehrt. Wir lachen, weil er uns getäuscht hat. Wir lachen, weil der vollkommenste Gegensatz der größten Heftigkeit der Bewegung und der phlegmatischen Ruhe uns überrascht. Oder der Bajazzo soll reiten lernen. Er stellt sich dumm an. Mühsam macht man ihm vor, was er zu thun hat und überredet ihn zum Aufsitzen. Endlich schwingt er sich auf das Pferd, aber — verkehrt, so daß er den Schwanz statt der Zügel in die Hand nimmt u. s. w. Auch die Taschen-

spielerkunst versteht uns in dieser Hinsicht vorzüglich zu unterhalten, indem sie sogar aus dem Nichts etwas hervorzuzaubern weiß. Der Verstand sagt sich, daß aus Nichts Nichts werden kann und doch sehen wir, ihm zum Trotz, den Magier aus einem leeren Hut Strauß auf Strauß herausnehmen. Wir staunen, aber wir lachen, weil unser Verstand, während ihm öffentlich so widersprochen wird, im Stillen sich doch sagt, daß er an sich Recht hat. Dieser Widerspruch eben, mit Bewußtsein dupirt zu werden, ergötzt uns. — Auch das Uebergehen Betrunkener aus dem Sprechen in das bloße Lallen, in unarticulirte Laute, den Reflex der Verwirrung, worin die Intelligenz verfallen, kann bis auf einen gewissen Grad komisch sein. Der Schauspieler Gern der Sohn in Berlin konnte diese gestaltsuchenden, brummenden, quetschenden, gurgelnden, miauenden Töne, untermischt mit einzelnen Wortfragmenten, vortrefflich und zu unfehlbarer Wirkung hervorbringen.

B.

Die Asymmetrie.

Die Amorphie ist unmittelbar die totale Unbestimmtheit der Gestalt. Diese hebt sich auf zur Einheit einer Gestalt, der es aber an dem Unterschied innerhalb ihrer selbst gebricht, so daß sie durch die Ununterschiedenheit in sich gestaltlos ist. Oder der Unterschied bildet sich an der Gestalt hervor, aber so, daß er in der Auflösung derselben besteht.

Die Einheit einer Gestalt kann sich in einfachen Unterschieden wiederholen, nach einer gewissen Regel sich fortsetzen.

Dies ist die Regularität. Zwischen der Regularität und der Einheit liegt aber noch das unmittelbare Anderssein der Existenzen, die Verschiedenheit, deren bunte Mannigfaltigkeit ästhetisch sehr erfreulich sein kann. Ganz instinctiv strebt daher auch alle Kunst nach der Abwechselung, um das Einerlei der formalen Einheit zu unterbrechen. Diese an sich also durch den Gegensatz gegen die abstracte Identität angenehm wirkende Mannigfaltigkeit schlägt aber in das Häßliche um, wenn sie zu einem wüsten Durcheinander der verschiedensten Existenzen wird. Wenn sich aus dem Gemenge derselben nicht wieder eine gewisse Gruppirung herausstellt, wird sie uns bald lästig werden. Die Kunst bemühet sich daher frühzeitig, des Chaotischen, worin die Verschiedenheit so leicht verfällt, durch Abstractionen gleicher Verhältnisse wieder Herr zu werden. Wir haben vorhin daran erinnert, wie der Geschmack der Völker in der bildenden Kunst die Leerheit einer großen Fläche frühzeitig zu beleben bemühet ist. Anfänglich behilft er sich mit Formen, die wenig mehr als Reifen und Puncte, als bunte Striche und Tüpfeln sind; bald aber beginnt er dieselben ein wenig zu ordnen. Das Viereck, der Zickzack, die Blattranke, der Zahnschnitt, das verschlungene Band, die Rosette werden die Fundamentalformen aller Ornamentik, die noch unsere Tapeten und Teppiche durchwirkt.

Die Häßlichkeit im Verschiedenen liegt also in dem Mangel einer verständigen Gebundenheit, welche die pullulirende Fülle seiner Einzelheiten doch wieder zu einer relativen Gestaltung zusammenfaßt. Nur vom Gesichtspunct des Komischen aus wird das regellose Gewirr wieder befriedigend. Die gemeine Wirklichkeit wimmelt von Verworrenheiten, die uns ästhetisch beleidigen müßten, wenn sie uns nicht

glücklicher Weise zu lachen machten. Wir erblicken sie durch das Auge eines Jean Paul oder Dickens Boz und sie gewinnen sofort einen komischen Reiz. Wir können nicht über die Straße gehen, ohne nicht unaufhörlichen Stoff zu solchen humoresken Betrachtungen zu finden. Da begegnet uns ein Meubelwagen, auf welchem Sopha's, Tische, Küchengeräth, Betten, Gemälde in eine Nachbarschaft gerathen sind, die, nach ihrer sonstigen Vertheilung, von ihnen selbst für unmöglich gehalten werden würde. Oder jenes Haus dort zeigt uns im Erdgeschoß einen Flickschuster, parterre einen Cigarrenladen mit obligater Bierstube, darüber einen Pariser Modeschneider und oben in der Dachstube einen Orientalischen Blumenmaler. Wie sinnreich ist nicht dies vom Zufall zusammengewürfelte Durcheinander! Oder wir treten in einen Buchladen und sehen auf dem Auslegetisch Classiker, Kochbücher, Kinderschriften, gegen einander wüthende Brochüren, in den witzigsten Combinationen sich berühren, wie nur ein Washington Irwing oder Gutzkow für ihre satirische Laune es sich wünschen könnten. Und nun gar der Trödel! Welch ein Meister des Humors ist er nicht in der Unschuld, mit welcher er abgeblichene Familienportraits und mottenzerfressene Pelze, alte Bücher und Nachtstühle, Schleppsäbel und Küchenbesen, Reisekoffer und Waldhörner durcheinander mischt! Märkte, Gasthäuser, Schlachtfelder, Postkutschen wimmeln von solchen Improvisationen des neckischen Wirrwarrs. Die Heterogeneität der mannigfachen Existenzen verändert in ihrer Berührung den gewöhnlichen Werth der Dinge durch Beziehungen, die ihnen für unsere Anschauung aufgedrängt werden. Der Zufall kann allerdings sehr prosaisch und geistlos, er kann aber auch sehr poetisch und witzig sein. Dinge, die sonst weit auseinander liegen

und die sich durch die Gemeinschaft mit einander für profanirt erachten würden, finden sich durch ihn in überraschende Nähe gerückt. Die Modernen haben diesen quodlibetarischen Witz sehr weit und oft sehr glücklich ausgebildet; die große empirische Fülle eines heutigen Bewußtseins hat es möglich gemacht, zahllose Verbindungen zu erzeugen, die uns im zufälligen Zusammensein durch ihre Reflexion in einander ergötzen. Das Britische Inselvolk, das meerdurchfurchende London, Elisabeths Zeitalter, Shakespeare's Weltimagination haben vorzüglich dies Spiel der Phantasie angeregt. Hogarth hat dasselbe in die Malerei eingeführt, ist aber schon, wie trefflich auch seine Charakteristik, besonders die physiognomische, sei, von einer gewissen Absichtlichkeit nicht frei zu sprechen, die eine übertriebene, aufdringliche Sorglichkeit verräth, keine der Beziehungen seines Calculs übersehen zu lassen. In die poetische Literatur der spätern Zeit ist diese Manier besonders von den humoristischen Romanschriftstellern eingeführt worden, die es sich mit ihr nicht nur oft sehr bequem gemacht, sondern sie auch durch Geschraubtheit bis zur Albernheit abgehetzt haben. Eine bloße Verworrenheit der Vorstellungen ist häßlich. Manche unserer forcirten Humoristen sind oft nichts besser, als die Kranken in Irrenhäusern, die an der Gedankenflucht leiden.

Die freie Mannigfaltigkeit ist schön, sofern sie eine gewisse Sinnigkeit der Gruppirungen in sich schließt. Denken wir uns die Tendenz zur Ordnung des Verschiedenen als eine abstracte sich wiederholende Einheit in dem Mannigfaltigen, so erhalten wir den Begriff des Regelmäßigen d. h. der Erneuung des Verschiedenen nach einer festen Regel, die seine lockern Differenzen unter sich bindet. So die gleichen Zeittheile des Tactes, so der gleiche Abstand der Bäume einer

Allee, so die gleichen Dimensionen der gleichartigen Theile eines Gebäudes, so die Wiederkehr des Refrains im Liede u. s. w. Solche Regularität ist an sich schön, allein sie befriedigt erst die Bedürfnisse des abstracten Verstandes und ist deshalb auf dem Wege, häßlich zu werden, sobald die ästhetische Gestaltung sich auf sie beschränkt und außer ihr nichts darbietet, das eine Idee ausdrückte. Sie ermüdet durch ihre stereotype Gleichheit, die uns den Unterschied immer in der nämlichen Weise vorführt und wir sehnen uns aus ihrer Einförmigkeit heraus nach der Freiheit, selbst wenn sie im Extrem eine chaotische wäre. Tieck hat in der Einleitung zum Phantasus die Holländische Manier der Gartenanlage von der Seite her in Schutz genommen, daß sie mit ihren Heckenwänden, geschorenen Bäumen und Buchsbaum eingefriedigten Rabatten für die Conversation Lustwandelnder sehr zweckmäßig sei. Wo die Gesellschaft sich selbst der Zweck ist, an einem glänzenden Hofe, sind diese breiten mit weichem Sand bestreueten Wege, diese grünen Mauern, diese im Paradeschritt aufmarschirenden Bäume, diese grottenartigen Boskette, ganz passend. Wurde diese Manier doch auch eben von Lenôtre unter dem großen Ludwig zur größten Vollkommenheit gebracht. Ihn copirten dann die Nachahmer in Schönbrunn, in Cassel, Schwetzingen u. s. w. Die Natur soll hier nicht in ihrer freien Naturwüchsigkeit erscheinen, sie soll vielmehr, der Majestät gegenüber, sich beschränken und mit gefälliger Dienstbarkeit nur einen luftigen Salon herstellen, in welchem die seidenen Gewänder, die goldstarrenden Uniformen einherrauschen. Aber in kleinen Dimensionen und ohne den Schauplatz hoffestlicher Actionen abzugeben, überkommt uns zwischen kubischen Hecken und Bäumen, die von der Scheere zu Kugeln und Pyramiden

verschnitten sind, bald das Gefühl des Zwanges und der Abgezirkeltheit, aus deren Oede wir uns in die Irregularität eines Englischen Gartens oder noch lieber des freien Waldes hinaussehnen.

Wir befinden uns hier schon in lauter dialektischen Bestimmungen. Ein einfaches Aussprechen und Setzen der Bestimmungen genügt nicht; sie gehen in einander über. Als Moment kann die Regularität berechtigt und schön sein; als absolute Regel, in welche das ästhetische Object aufgeht, kann sie häßlich werden. Man kann aber nicht schließen, daß das Gegentheil der Regularität, die Irregularität, überhaupt schön sein müsse. Sie kann es sein, je nach den Verhältnissen; am unrechten Ort oder in's Verworrene ausartend wird sie eben sowohl häßlich werden. Ein schönes Beispiel reizender Irregularität auf dem architektonischen Felde ist das Schloß Meilhart im Cherdepartement, ohne alle Symmetrie in einer Art von Renaissancestyl aufgeführt (19). In Darstellung derjenigen nachlässigen Irregularität, die wir Negligée par excellence zu nennen pflegen und worin die Kammermädchen oft noch reizender erscheinen, als ihre Herrinnen, sind Maler und Dichter glücklich genug gewesen, als daß an Beispiele zu erinnern nöthig wäre. Im vorigen Jahrhundert kamen in Deutschland, in vermeintlicher Nachahmung der Hebräischen Poesie, der antiken Chöre, der Skaldenlieder und des Ossian freie rhythmische Gesänge auf, die sich in irregulärer Wildheit von der metrischen Geschlossenheit emancipirt hatten. Manches darin war vortrefflich, wie in einigen Klopstockschen Bardieten und einigen Götheschen Compositionen. Aber wie jämmerlich fiel diese Irregularität auch bei einigen Andern aus, die sich in hohlem Wortschwall nicht nur, die sich auch in ganz unrhythmischen, unmusikalischen, durcheinanderstolpernden Tonmassen bewegten.

Regularität wie Irregularität können eben deshalb durch ihre Entgegensetzung komisch werden. Die erstere wird es z. B. im Pedantismus, die zweite in seiner Verspottung. Der Pedantismus möchte das Leben gern in seine Regeln einschnüren und selbst einem Gewitter nicht gestatten, anders, als zu gelegener Zeit, seine artige Aufwartung zu machen. Weil sein Zwang ein für die Sache unnützer und selbstgewollter ist, so wird er komisch, und die Irregularität, die als ein schalkiger Kobold ihm seine mühsam gezogenen Kreise stört, wird komisch als die gerechte Persiflage solcher Thorheit, die das Leben gegen seinen Begriff als Maschine zu behandeln sich unterfängt.

Soll die Einheit mit dem Unterschied vereint werden, so kann dies zunächst dadurch geschehen, daß die Gestalt sich zwar wiederholt, in dieser Wiederholung aber zugleich als Inversion umkehrt. Die Wiederholung der Gestalt ist die Gleichheit der Regularität; die Umkehr der Ordnung ist die Ungleichheit der Irregularität. Diese Form der in der Ungleichheit dennoch identischen Gleichheit ist die eigentliche Symmetrie. So haben die Alten die beiden Dioskuren in schöner Symmetrie dargestellt, wie jeder ein sich aufbäumendes Pferd hält, der eine mit der linken, der andere mit der rechten Hand; der eine mit dem linken, der andere mit dem rechten Fuß vortretend; die Köpfe der Pferde nach Innen gegen, oder nach Außen hin auseinander gewandt. Auf beiden Seiten ist hier dasselbe vorhanden und doch ist es unterschieden; es ist nicht blos ein einfach Anderes, sondern es ist das eine die Umkehr des andern und damit die Beziehung auf dasselbe. Die Symmetrie stellt also nicht eine bloße Einheit, nicht eine bloße Verschiedenheit oder einfache Unterschiedenheit; nicht eine bloße Regularität oder Irregu-

larität, sondern eine Einheit dar, die in ihrer Gleichheit die Ungleichheit enthält. Dennoch ist auch die Symmetrie noch nicht die Vollendung der Form; die höhere Bildung der Schönheit ordnet auch sie sich nur als ein Moment unter, über welches sie, unter gewissen Bedingungen, hinausgeht. — Fehlt sie, wo wir sie erwarten dürften, so verletzt uns ein solcher Mangel, zumal wenn sie etwa schon vorhanden war und nur zerstört ist, oder wenn sie in der Anlage gegeben, aber nicht zur Ausführung gekommen ist. Die Symmetrie ist abstract genommen nur das Gleichmaaß überhaupt; genauer aber ist sie ein Gleichmaaß, das einen Gegensatz von Oben und Unten, von Rechts und Links, von Groß und Klein, von Hoch und Tief, von Hell und Dunkel enthält; oder noch genauer, das in der Wiederholung des Gleichen die Umkehr der Lage in sich schließt, was wir eben Inversion nennen, wie die Augen, Ohren, Hände, Füße des menschlichen Organismus in solcher Weise symmetrisch sich verhalten. Die Verdoppelung des Gleichen kann sich auf einen für beide Seiten gleichen Punct beziehen, wie die Fensterstellungen in Verhältniß zu einer Thür; wie zwei Halbkreise von Säulen in Verhältniß zu zwei Durchgängen, die sie schneiden; wie beim Distichon die auf und absteigende Hälfte des Pentamenters in Verhältniß zum Hexameter u. s. w. Dies Alles sind symmetrische Ordnungen, die wir in der Baukunst, in der Sculptur, Malerei, in der Musik, Orchestik und Poesie nach dem eigenthümlichen Inhalt dieser Künste specificiren. Wird nun in solchem Fall die Symmetrie negirt, so erzeugt dies eine Disproportion, die häßlich ist.

Fehlt die Symmetrie überhaupt, ist sie gar nicht da, so ist eine solche Abwesenheit derselben erträglicher, als eine positive Verletzung. — Fehlt an einem, seinem Wesen

nach symmetrisch seinsollenden Verhältniß die eine Seite desselben, so ist die Existenz der Symmetrie unvollständig. Indessen wirkt unsere Phantasie dann supplementarisch und fügt in unserer Vorstellung aus der schon vorhandenen Seite die noch fehlende hinzu, so daß diese Halbsymmetrie als eine dem Begriff nach daseiende, der Realität nach nur nicht durchgeführte auch noch erträglich bleibt. Wir empfinden dies bei vielen Gothischen Kirchen, bei denen oft nur der eine Thurm ausgebauet ist, während der andere ganz fehlt oder nur bis zu einem untern Stockwerk gelangt ist. Im Ueberblick der Façade der Thurmseite ist der mangelnde Thurm offenbar ein ästhetischer Defect, denn, nach der Anlage des Baues, sollte er da sein. Da es jedoch im Begriff des Thurms als eines auf Erhabenheit Anspruch machenden Gebäudes liegt, in einer gewissen Einzigkeit dastehn zu können, so ertragen wir den Mangel nicht nur ziemlich leicht, sondern ergänzen ihn auch, wenn er auffallender ist, aus unserer Vorstellung. — Ist die Symmetrie vollständig da, sind aber in ihr selbst Widersprüche enthalten, so wird unserer Phantasie der Spielraum genommen, weil wir durch etwas Positives gehemmt werden. Wir können dann nicht etwas Anderes an die Stelle des Gegebenen setzen, das Vorhandene nicht ideell und idealisch ergänzen; wir müssen uns vielmehr dem empirisch Existirenden unterwerfen und dasselbe nehmen, wie es ist. Die Gleichheit kann auf eine in sich verkehrte, allein nicht inverse Weise da sein. Nicht das symmetrische und symphonische Correlat bietet dann sich dar, sondern das correspondiren sollende Gleiche stellt sich in einer qualitativ verschiedenen Weise dar. Stellen wir uns z. B. vor, daß eine Gothische Kirche nach dem ursprünglichen Plan zwei Thürme hätte haben sollen, daß nur der eine derselben vor-

erst ausgeführt wäre, daß späterhin noch ein zweiter Thurm, allein in einem andern Styl hinzugefügt würde, so wäre zwar die Symmetrie da, denn es sollten ja zwei Thürme sein, aber sie wäre zugleich in einer dem Begriff des Ganzen nicht entsprechenden, seiner Einheit vielmehr qualitativ widersprechenden Weise vorhanden. Auf Theatern kommen durch Mängel der Garderobe öfter sehr lustige Dinge in dieser Form der Unsymmetrie vor. — Oder die Symmetrie kann qualitativ der Einheit der Gestalt entsprechen, allein quantitativ das Gleichmaaß verletzen, so ist auch diese Unförmlichkeit häßlich. In den bildenden Künsten werden sehr viel Fehler dieser Art gemacht. Dem Begriff nach sollte von zwei Parallelthürmen der eine nicht höher als der andere; von zwei Flügeln eines Baues der eine nicht länger als der andere; von zwei durch ein Portal geschiedenen Fensterreihen die Anzahl der einen nicht größer, als die der andern; von einer Statue der eine Arm nicht länger, als der andere sein u. s. w. Krüppel stellen uns vornämlich diesen Mangel der Symmetrie dar, wie wenn ein Arm oder Fuß verschrumpft oder verkrümmt ist.

Die Asymmetrie ist nicht einfache Gestaltlosigkeit, sie ist entschiedene Ungestalt. Byron hat in einem phantastischen Drama, the transformed disformed, die Qualen eines geiststarken Bukligen geschildert. Er läßt ihn, da selbst die Mutter ihn verläugnet, den Tod suchen, in diesem Augenblick von einem mystriösen Fremden unterbrochen werden, der ihm jede andere Form zum Geschenk anbietet und ihm sagt:

Wenn ich mit deinem Klumpfuß einen Büffel,
Das schnelle Dromedar mit deiner Höhe
Des Hökers höhnen wollte, jubelten
Die Thiere ob des Compliments. Und doch

Sind beide Wesen schneller, stärker, mächtiger
An Thatkraft und an Ausdauer, als du,
Und all die Kühnen, Schönen deiner Gattung.
Naturgemäß ist deine Form; es war nur
Verfehlte Güte der Natur, die Gaben,
So andern zugedacht, dem Menschen gab.

Arnold aber, so heißt der Ungestalte, fühlt das ganze Gewicht der Schönheit. Er sagt weiterhin:

Mir liegt
Nicht viel an Kraft, denn Häßlichkeit ist kühn.
Ihr Wesen ist's, an Herz und Geist die Menschheit
Zu überholen, und den Andern gleich,
Ja, höher sich zu stellen.

Weil die Häßlichkeit in ihrer Negativität etwas Positives ist, so fühlt sie sich einsam und dies Gefühl ist ihre größte Pein. Arnold sagt:

Böt keine Macht mir
Die Möglichkeit des Wechsels, hätt' ich Alles
Gethan, was nur der Geist vermag, den Weg mir
Zu bahnen, trotz des Scheusals schwerer, ekler,
Entmuthigender Last, die wie ein Berg,
Meinem Gefühl nach, Herz und Schultern drückt —
Ein ekler, ungestalter Maulwurfshügel
Für glücklichere Augen. Dann erschaut' ich
Die Schönheit des Geschlechts, das Urbild ist
Von Allem, was man kennt und träumt als schön,
Mehr als die Welt, die es verklärt durch Seufzer
Der Lieb' nicht, der Verzweiflung: sucht' auch nicht,
Obgleich ganz Liebe, zu gewinnen, was mich
Nicht minder liebt ob dieses krummen Klumpens,
Der mich so einsam macht.

So düster äußert sich der Schmerz der Mißgestalt. Und doch kann sie ein großes Mittel für die Komik werden. In der Abwesenheit der Symmetrie liegt zwar noch nichts Komisches, in der Verworrenheit aber regt sie sich schon, weil in ihr eine Gestalt die andere verdrängt und verlöscht. In der Halbsymmetrie hat der Ansatz zur Verwirklichung, die nicht zu Ende kommt, ganz abgesehen von der Besonderheit des Inhalts, ebenfalls einen komischen Anstrich. Die positive Unsymmetrie aber, die in ihrer Congruenz doch nicht congruent, die in der Gleichheit ihrer Theile doch ungleich ist, diese in sich unsymmetrische Symmetrie ist an sich in der That schon komisch, insofern das Lächerliche der Widerspruch des Unmöglichen als eines empirisch Wirklichen mit der dem Begriff nach seinsollenden Wirklichkeit ist. Es sollte wohl, dem Begriff nach, unmöglich sein, daß der eine Arm länger, als sein Gegenarm; ist nun aber factisch der eine Arm doch länger, als der andere, so ist damit die dem Begriff widersprechende, nichtseinsollende Wirklichkeit wirklich und dieser Widerspruch wird komisch — gerade wie, in Ansehung der Füße, das Hinken etwas Komisches an sich hat. Die Komik zieht die Beschäftigung der Menschen, die eine Krümmung und scheinbare Verkürzung eines Arms zur Folge haben kann, herein und stellt uns den Schreiber, Schneider, Schuster, Tischler u. s. w. in ihren komischen Bewegungen dar.

Eine besonders beliebte Komik entsteht im Drama dadurch, daß dem tragischen Verlauf der Haupthandlung symmetrisch der komische Verlauf einer Nebenhandlung gegenübergestellt wird. Alle positiven Vorgänge der ernsten Sphäre wiederholen sich in der Nullität der komischen und steigern durch diesen Parallelismus den Effect ihres Pathos. Im Englischen, vorzüglich aber im Spanischen Theater

herrscht diese Manier. Shakespeare hat sie von der hohen Tragödie ausgeschlossen, Calderon aber, weil er überhaupt moralisch-conventionelle Rechenexempel zu lösen hat, wendet sie fast überall an. Selbst im theologischen Drama, wie im magico prodigioso, läßt er die tragische Entwicklung sich in die Folie der Komik reflectiren.

Dieselben Bestimmungen der Asymmetrie, die wir häßlich nennen, wenn sie einen positiven Charakter ansprechen, werden komisch, wenn diese Prätension nur ein Schein ist. Die Komik haben wir jedoch hier nicht weiter zu verfolgen, wo uns das Häßliche beschäftigt und wir seine Auflösung in's Lächerliche nur anzudeuten haben. Wohl aber haben wir zu zeigen, wie die Asymmetrie durch den falschen Contrast der antagonistischen Hebel der Symmetrie in die Disharmonie übergeht. In der Symmetrie, wie in der Asymmetrie, ist die Beziehung der inversen Glieder im Allgemeinen noch eine ruhige. Geht die Entgegensetzung in Spannung über, so wird sie zum Contrast. Er ist bekanntlich eines der vorzüglichsten ästhetischen Mittel. Qualitativ kann er nur in sich widersprechenden Bestimmungen bestehen, quantitativ aber viele Grade haben, schwach und stark, matt und grell sein. Es liegt in den nähern Umständen begründet, was für ein Contrast in einem gegebenen Fall der nothwendige ist. Für ein und dasselbe Wesen sind nach verschiedenen Seiten hin verschiedene Widersprüche möglich; aber jedes hat auch kraft seiner Eigenthümlichkeit einen absoluten Widerspruch an sich, der seine totale Negation enthält; dem Leben steht der Tod, dem Tod das Leben, der Wahrheit die Lüge, der Lüge die Wahrheit, dem Schönen das Häßliche, dem Häßlichen das Schöne u. s. w. als absoluter Widerspruch gegenüber. Dem Leben steht dagegen die Krankheit, der Wahrheit der Irrthum,

dem Schönen das Komische nur als relativer Widerspruch entgegen und daher haben diese Bestimmungen selbst noch wieder andere als ihren absoluten Widerspruch an sich. Die Krankheit ist allerdings eine Hemmung und Minderung des Lebens; sie widerspricht ihm, nämlich sofern das Leben seinem Begriff nach gesund sein sollte; der absolute Widerspruch der Krankheit ist daher, im Leben, die Gesundheit. So ist dem Irrthum die objective Gewißheit; dem Komischen das Tragische absolut entgegen, gesetzt. Wegen solcher Unterschiede wird es möglich, auch solche Bestimmungen mit einander zu contrastiren, die nicht durch sich selbst, sei es absolut, sei es relativ, mit einander in Widerspruch stehen, sondern zwischen denen ein Widerspruch nur hervorgekünstelt und bald als ein absoluter, bald als ein relativer hingestellt wird. Formell genommen kann das Absolute mit dem Absoluten, das Absolute mit dem Relativen, das Relative mit dem Relativen in Widerspruch gerathen. Reeller Weise werden solche Verhältnisse sich in mannigfaltige Wendungen einhüllen können.

Es ist hier nicht der Ort, auf diese allgemeinen Begriffe näher einzugehen, welche theils der Metaphysik und Logik überhaupt, theils der ästhetischen Metaphysik insbesondere angehören. Wir haben uns ihrer nur insoweit erinnern müssen, als nothwendig ist, den falschen Contrast als den häßlichen vom richtigen als dem schönen zu unterscheiden. Der falsche Contrast entsteht zunächst dadurch, daß statt des Gegensatzes, der gesetzt werden sollte, das blos Verschiedene auftritt; denn dies ist die nur unbestimmte Differenz, die einer Spannung noch nicht fähig ist. Die bunte Mannigfaltigkeit des Verschiedenen kann ästhetisch vollkommen berechtigt sein; wird sie aber da geboten, wo der Contrast wirken müßte, so bleibt sie unzureichend. Alle Verschiedenheit,

wie sehr sie auch gehäuft werde, vermag nicht, das Interesse zu ersetzen, das uns der bestimmte Gegensatz einflößt. Wenn in einem Roman eine Menge von Personen auftreten, wenn eine Fülle von Begebenheiten sich entwickelt, wenn aber nicht eine Contrastirung der Handelnden und ihrer Schicksale die Menge der Situationen durchgreift, so wird uns die Mannigfaltigkeit bald ermüden, ja zuletzt anekeln. Oder wenn in einem Gemälde vielerlei Farben prunken, wenn es aber an der Entschiedenheit eines Farbengegensatzes fehlt, so wird unser Auge von dem bloßen Durcheinander bald abgestumpft werden. Unbeschadet des Reizes der Verschiedenartigkeit kann sehr wohl auch die Entgegensetzung aus ihr sich hervorheben.

Die positive und negative Entgegensetzung macht erst den Contrast d. h. die Gleichheit muß mit sich selbst ungleich werden und kann bis zum Conflict und bis zur Collision fortgehen. Das Unterschiedene muß also irgendwie zugleich identisch sein; es muß durch seine Einheit mit sich in Gegenseitigkeit stehen. Jemehr es sich als ein Wechselwirkendes darstellt, um so schöner ist es. Soll nun der bestimmte Gegensatz erscheinen und es wird auf die eine Seite statt des identisch Negativen nur etwas Anderes gesetzt, das zwar auch einer Beziehung, aber keiner immanenten, fähig ist, so ist ein solches ein blos Verschiedenes. So ist z. B. in der Oper, Robert le diable, der Teufel von seinem Sohne nur verschieden, denn er sollte als Teufel ihn hassen, aber dieser „Fremde" liebt, gegen die Natur des Teufels, aus der Natur des Vaters heraus, den Sohn; d. h. mit der Liebe zum Sohn ist die Idee des Diabolischen aufgehoben. Er kann nicht mit dem Guten contrastiren, obwohl er es immer soll; ein sentimentaler Teufel ist lächerlich. Es ist ein verfehlter Contrast. An die Stelle der seinsollenden Ent-

gegensetzung ist die bloße Verschiedenheit getreten. Dieser Contrast ist nicht blos matt, er ist vergriffen.

Der Contrast wird aber als häßlicher ferner dadurch hervorgebracht, daß die Entgegensetzung die Spannung überbietet. Wir nennen diese Form der contrastirenden Seiten Effecthascherei. Die Kunst vertrauet nicht der einfachen Wahrheit, sondern steigert die Extreme, Sinn und Gefühl aufzustacheln. Sie will um jeden Preis die Wirkung erzwingen und darf daher dem Genießenden keine Freiheit lassen. Er soll und muß überwältigt werden und für seine Niederlage — denn ein Sieg der Kunst wäre hier ein falscher Ausdruck — ist der Contrast ein Hauptmittel. Die Sorge aber, daß er von einem übersättigten und abgestumpften Geschlecht übersehen oder überhört werden könnte, läßt nun darauf hinarbeiten, ihn, wie man heut zu Tage sagt, packend zu machen. Er wird grell, schreiend. Die naturwahre Grenze wird schwindelnd überschritten, um unsere Nerven durch Ueberaufregung (surexcitation) unfehlbar zu spannen. Eine solche Gestaltung der Kunst, wie sie namentlich unsere moderne Musik entstellt, ist häßlich. Voltaire handelte in diesem Ungeschmack, als er Shakespeare's Cäsar für die Französische Bühne umarbeitete. Es war ihm nicht genug, daß Brutus als Republicaner mit Cäsar, dem nach Alleinherrschaft strebenden Consul und Dictator contrastirte; er machte Brutus auch zu Cäsars Sohn; er ließ beide darum wissen; er steigerte den Mord des politischen Gegners auch zum Vatermord und, um sein Werk zu krönen, ließ er die Schlacht von Philippi weg, in welcher Cäsars Schatten gegen Brutus sein welthistorisches Recht erlangt.

Der wahre Contrast, sagten wir, enthalte die Entgegensetzung als die Ungleichheit des Gleichen. So ist Roth und

Grün identisch in der Farbe; Weiß und Schwarz in der Farblosigkeit; Gut und Böse in der Freiheit; Starres und Flüssiges in der Materie u. s. w. Der falsche Contrast geht dagegen aus der qualitativen Allgemeinheit heraus und bringt das scheinbar Entgegengesetzte, wie wenn dem Großen nicht das Kleine oder selbst Große, sondern das Geringe oder Schwache entgegengestellt wird. Denn dem Geringen steht das Bedeutende, Vornehme, Gediegene, dem Schwachen das Starke, Mächtige gegenüber. Weil solche Formen allerdings auch wieder einen gewissen Zusammenhang haben, weil sie zu Synonymen werden können, so erklärt sich, warum hier ein Fehlgreifen sich auch bei dem bessern Künstler einschleichen kann. Unsere moderne Lyrik hat nach der Richtung der Sprache hin, die ihr der facettirte Schliff der Brillantdiction von Anastasius Grün gegeben, viele solcher hybriden Contraste hervorgebracht. Man kann ihren Ursprung aber bei A. Grün selber und sogar in seinen besten Gedichten entdecken. Selbst in dem schönen, mit Recht so beliebten Gedicht: der letzte Dichter, haben sich solche Fälschungen eingeschlichen, z. B. wenn es heißt:

„So lang der Wald noch rauschet
Und einen Müden kühlt.“

Der Müdigkeit steht die Ruhe, dem Kühlen das Brennende entgegen. Müdigkeit und Kühlung aber passen nicht zusammen. Das Rauschen, mit dem der Wald eingeführt wird, contrastirt mit dem Schweigen der baumlosen Ebene oder mit seinem eigenen. Man sieht, A. Grün hat hier vieles zusammenfassen wollen. Der Wald soll den in der Hitze der freien Ebene Ermüdeten mit dem Rauschen seiner Zweige Kühlung zufächeln; allein diese Vorstellung ist unvollkommen ausgedrückt.

Der grelle Contrast dagegen steigert die Spannung durch Mittel, welche die an sich vorhandene richtige Entgegensetzung nach Seiten herumwenden, die einem noch andern Interesse den Zugang eröffnen und uns dadurch von der substantiellen Beziehung ablenken, statt dieselbe, wie es die Absicht ist, zu verstärken. Mole ruit sua, kann man von seinem Effect sagen. Wenn Brutus dem Cäsar den Tod schwört, weil er die Republik als die nothwendige Form des Römischen Staats erhalten will, so erscheint uns hierin die ganze, große politische Krisis der Zeit. Brutus muß seine Neigung zu Cäsar, seine persönliche Sympathie opfern, seiner Pflicht gegen das Vaterland treu zu bleiben; — wie der erste Brutus der Republik ihr seine Söhne opfern mußte, als sie mit den Tarquiniern sich eingelassen hatten. Wenn Voltaire aber den Brutus zu Cäsars Sohn macht, so wird er zu einem tugendhaften Ungeheuer; eine solche Verletzung der Pietät ist an sich so greuelhaft, daß sie allein schon hinreicht, unser Blut erstarren zu lassen. Nun sind zwei Elemente vorhanden, die uns in Anspruch nehmen, die Römische Staatstugend und die Pietät. Bei Shakespeare fehlt nicht diejenige Pietät in Brutus, die ihm den Entschluß zu Cäsars Mord erschweren muß; allein sie hindert in Brutus nicht nothwendig den Verschwörer und der Hauptaccent bleibt auf das Politische gelegt.

Der grelle Contrast kann ästhetisch unter gewissen Bedingungen auch schön werden; er wird aber häßlich, wenn er nicht von der Einheit des an sich Gleichen getragen wird. Ein solches Transcendiren der homogenen Basis soll ihn pikant machen; das Pikante ist Scribe's und Sue's alle wahre Kunst corrumpirende Virtuosität. Die große Oper zu Paris wird nur noch von dem Streben beherrscht, durch Synthese heterogener Gegensätze neu zu sein. Das

Unmögliche, was darin liegt, beschäftigt den Verstand durch seine Unwahrheit und überrascht die Phantasie — nicht mit der Naivität des Mährchens, dessen kindliche Unerfahrenheit noch mit den Schranken des Daseins spielt, sondern mit dem Raffinement des blasirten Wahnwitzes. Wir haben zuvor Bertram aus Scribe's und Delavigne's Robert dem Teufel angeführt, zu zeigen, daß derselbe keinen wirklichen Contrast zu seinem Sohn darstellt; auch gegen Alice contrastirt er nicht, da diese ein „junges Mädchen aus der Normandie", kein Dämon, wie er, ist; aber das Pikante soll eben darin bestehen, daß der Teufel einen Sohn hat, den er zärtlich liebt und den er, weil er ihn liebt, zu verderben, den er, weil er ihn liebt, zum Genossen der Hölle zu machen bestrebt ist. Diese Liebe läßt ihn nun z. B. Act III. No. 9. nach der bei uns üblichen Uebersetzung von Theod. Hell singen:

O mein Sohn, o Robert! Für dich,
Der mir der Güter höchstes,
Trotzte ich schon dem Himmel,
Trotzte der Hölle ich. —
Für den Ruhm, der nun entwichen,
Für den Glanz, der nun verblichen,
Warst du mein Trost allein,
Durch dich fand ich Ruh!

Dieser ganz unteuflische Teufel soll eben durch die väterliche Sentimentalität interessant werden. Ein liebender Teufel, der Trost und Ruhe in seinem Sohne findet, war freilich noch nicht dagewesen! (20.)

Es ist begreiflich, daß die Kritik durch solche Productionen öfter in Verlegenheit gesetzt werden kann, weil die Falschheit des Widerspruchs sich zu verstecken vermag. Wir

haben in Deutschland an dem Streit über Hebbel's Maria Magdalena ein sehr denkwürdiges Beispiel davon gehabt, wie sehr falsche Contraste für das Maximum der Schönheit gehalten werden können. Traurig genug ist diese dramatisirte Geschichte gewiß. Vorfallen kann sie leider auch alle Tage und unsere Zeitungen sind ja überreich an diesen putrescirenden Stoffen. Aber diese Geschichte ist nicht tragisch, wofür Hebbel sie, nach seinem Vorwort, hält und wofür seine fanatischen Anhänger sie auch halten; das Traurige des Vorganges ist zum tragischen Contrast gemacht und mit dem Anspruch an eine solche Dignität gefälscht, woraus sich überhaupt die blendende Eigenthümlichkeit der Hebbelschen Dramatik ergibt. Ein schroffer Mann, der alte Tischler Anton, verweigert einem Gerichtsdiener, mit ihm anzustoßen, sagt ihm Grobheiten und der Gerichtsdiener denuncirt seinen Sohn als Dieb. Der Sohn wird in's Gefängniß geworfen; der Vater glaubt an seine Schuld; die Mutter stirbt aus Entsetzen. Die Tochter Clara hat einen jungen Mann geliebt, der sie auf der Universität vergessen zu haben scheint. Sie läßt sich mit Leonhard, einem gemeinen, berechnenden Verstandesmenschen ein. Mit Bewußtsein, um sich zur Treue gegen ihn zu zwingen, opfert sie ihm ihre Jungfräulichkeit auf und wird schwanger. Leonhard aber, weil er durch eine andere Heirath sein äußeres Glück fördern kann, verläßt sie. Inzwischen entdeckt sich die Unschuld des Sohnes — der nach Amerika als Matrose auswandert. Der frühere Geliebte Clara's kehrt zurück, liebt sie noch, möchte sie heirathen — aber leider ist sie schwanger.

„Darüber kann kein Mann hinweg!“

So ruft er selber aus. Umsonst flehet Clara Leonhard an, sie zu heirathen; er weist sie, da sie nicht im Rausch

der Leidenschaft sich ihm ergeben hat und im Herzen einen Andern liebt, höhnisch ab. Ihr früherer Geliebter, ein promovirter Doctor, duellirt sich darüber mit dem Schreiber und sie schießen sich gegenseitig todt. Der alte Anton, der mit Catonischen Stachelreden sehr freigebig ist, muß doch der Sittenstrenge der Tochter nicht getrauet haben. Er hat die Drohung ausgestoßen, daß, falls sie ihm einmal Schande machte, er sich den Hals abschneiden würde. Die Tochter, ihres Elends gewiß, stürzt sich daher aus Liebe zum Vater in einen Brunnen. Dieser schneidet sich mit dem Rasirmesser nicht, wie die Erwartung zu einem Cato des bürgerlichen Trauerspiels gemacht war, den Hals ab, fällt auch nicht in Wahnsinn — dazu ist er viel zu verständig, — sondern schließt das Stück mit der sarkastisch inhaltslosen Phrase:

„Ich verstehe die Welt nicht mehr."

Dies Drama ist ein wahrer Rattenkönig von falschen Contrasten. Sohn und Mutter, Sohn und Vater, Tochter und Vater, Liebhaber und Geliebte, Alles steht in falschen Beziehungen. Da ist auch nicht Ein Verhältniß, Haustyrannei, Diebstahl, Fall der Unschuld, Untreue, Ehrlosigkeit, Duell, Selbstmord mit obligatem Kindermord, das nicht eine häßliche Wendung darböte. Der Mittelpunct des Ganzen sollte Clara sein. Allein wie können wir sie für tragisch gelten lassen, da sie einem solchen Subject, wie dieser herzlose Leonhard ist, sich in die Arme wirft! Wäre derselbe ein edler Mensch, so würde ein tragischer Contrast zwischen ihm und dem Doctor möglich sein. So aber fehlt in ihrer Beziehung auf Clara die Einheit. Oder Clara könnte mit ihm contrastiren. Aber wie soll sie es, da sie die wahre Liebe ihres Herzens ihm verrathen, ja in einer frivolen Laune ihm ihre jungfräuliche Reinheit geopfert hat. Mit welcher Sophistik sie dies Ver-

hältniß verblümen möge, es ist und bleibt gemein. Unglücklich genug ist sie, gewiß! Aber wenn wir fünf Acte hindurch ein Mädchen verstohlen weinen oder mit Pathos jammern hören, das uns selbst erzählt, wie es nicht aus Liebe, nicht aus Sinnenrausch, sondern aus einer eigentlich infernalen Berechnung heraus sich einem von ihm im tiefsten Innern ungeliebten Menschen hingegeben, so ist uns unmöglich, ein anderes Gefühl, als das des Bedauerns zu haben. Hebbel hat die unglückselige Geschichte, die alle Tage in unserer Nachbarschaft sich wiederereignen kann, mit größter genrebildlicher Treue in lebenswarmer, eigenthümlich bildhafter Sprache geschildert und hat damit nur bewirkt, daß wir aus ihrer Misère heraus uns innigst nach den erhabenen, durch Furcht und Mitleid reinigenden Schauern der Tragödie sehnen.

Daß die Häßlichkeit des falschen Contrastes sehr leicht in die Komik übergehen könne, ist eigentlich in dem bisher Gesagten schon zwischen den Zeilen zu lesen. Die Heterogenität darf nur noch etwas weiter hinausgerückt, der gesuchte Effect nur noch etwas überboten werden und die Lächerlichkeit ist fertig; — wie denn gewiß z. B. über die Qualen des Teufels Bertram in Robert le diable glücklicher Weise Viele schon, trotz der Musik Meyerbeers, herzlich gelacht haben werden.

Der falsche Contrast ist schon der innere Bruch des symmetrischen Verhältnisses, der Uebergang in die mit dem Widerspruch erfüllte Disharmonie.

C.

Die Disharmonie.

Die Symmetrie ist unter den formalen Bestimmungen des Schönen noch nicht die letzte, denn in der Gleichheit ihrer Wiederholung liegt noch eine Verständigkeit, die an sich zwar wohlthuend, allein nur als solche auch äußerlich und, wie die Unterschiede der bloßen Regularität, langweilig ist. Die Aegyptische Kunst zeigt uns ein großartiges Bild der ästhetischen Monotonie, die aus dem Standpunct der Regelmäßigkeit und Symmetrie nicht zu freiern Formen sich erhebt. Weil z. B. die hieroglyphischen Figuren eines Index bedürfen, ob sie von rechts nach links oder umgekehrt gelesen werden sollen, so müssen sie in der einen oder andern Wendung bei einer Inschrift alle übereinstimmen. Daher diese weiten Mauerflächen, auf denen alle Figuren, oft tausende, sämmtlich im Profil nur nach einer und derselben Seite hingerichtet erscheinen; ein außerordentlich ermüdender Anblick, mit welchem nur die an den Thoreingängen sitzenden Kolosse en face contrastiren. Natur und Kunst streben daher oft mit einer gewissen Gewaltsamkeit darnach, die Starrheit der Symmetrie zu überwinden. Um die Harmonie der großen Verhältnisse zu erreichen und zu erhalten, opfert die geniale Kühnheit unbedenklich die Regularität und Symmetrie der untergeordneteren Beziehungen, wie wir dies in umfassenden architektonischen Conceptionen, z. B. dem so bewundernswerthen Marienburger Schloß (21), in musikalischen z. B. in einigen Beethovenschen Sonaten, in poetischen, z. B. in Shakespeare's historischen Dramen, sehen können. Das Schöne kann den Unterschied bis zur Entzweiung des Widerspruchs entwickeln, sofern es den Widerspruch sich selbst

wieder in die Einheit auflösen läßt, denn durch diese Auflösung der Entzweiung erzeugt sich erst die Harmonie. Die einfache Einheit ist zwar an sich auch schön, weil sie die erste Bedingung aller ästhetischen Gestaltung erfüllt, ein Ganzes darzustellen. Wir haben aber gesehen, wie die bloße Einheit noch dürftig ist und theils durch innere Unterschiedlosigkeit, theils durch Verworrenheit der Unterschiede, durch nebulistische Verschwommenheit häßlich wird. Der Unterschied kann als Verschiedenheit zur freien und schönen Mannigfaltigkeit werden, allein durch Mangel an Gruppirung kann die bloße Verschiedenheit als der oberflächliche, äußerliche Unterschied, in das Wilde und Wüste übergehen, gegen dessen Formlosigkeit das Schöne durch Unterordnung des Verschiedenen unter eine gemeinsame Regel zu reagiren sucht. So entsteht, wie wir sahen, die Regelmäßigkeit als die gleiche Wiederkehr derselben Unterschiede, allein eben diese Regularität kann selbst wieder häßlich werden, sobald sie die ausschließliche Form eines ästhetischen Ganzen ausmacht, weshalb das Schöne den Unterschied zum bestimmten Unterschied erheben muß. Das Positive und Negative wird durch Inversion der an sich gleichen Momente zur eigentlichen Symmetrie, deren Wechselbeziehung innerhalb ihrer selbst schön ist. Mangelt sie überhaupt, wo sie doch dem Begriff der Gestalt nach dasein sollte; oder fehlt die eine Hälfte der symmetrisch angelegten Gestalt; oder ist sie zwar da, jedoch fehlerhaft und die vorausgesetzte Gleichheit der einheitlich gegen einander gekehrten Unterschiede durch innern Widerspruch störend, so entsteht wiederum das Häßliche. Den Widerspruch zu setzen, widerspricht dem Schönen nicht. Der wahre Contrast des Relativen mit dem Relativen, des Relativen mit dem Absoluten, des Absoluten mit dem Absoluten, ist schön. In allem

dynamisch Aesthetischen macht die Collision den Hochpunct der Entwicklung aus; der falsche Contrast aber wird häßlich, weil er eine Entgegensetzung dessen setzt, was nicht durch die Einheit seines Wesens sich in sich selbst zu widersprechen vermag. Der ächte Widerspruch muß die Entzweiung der Einheit mit sich selber enthalten, denn eine solche trägt die Möglichkeit ihrer Auflösung in sich; die Dissonanz läßt durch ihre Collision die Einheit hindurch vernehmen als das ἑν διαφερουν ἑαυτῳ. Daß die aus der Einheit, Verschiedenheit, Regularität, Symmetrie, Contrastirung entstehende Häßlichkeit in das Komische umschlagen könne, ist auf allen Puncten nachgewiesen.

Als ästhetische erreicht die Einheit ihre Vollendung erst dadurch, daß die Unterschiede sich als lebendige Momente des Ganzen erzeugen und unter einander in freier Wechselwirkung stehen. Nicht nur die Einheit muß als die zu ihren Unterschieden sich selbst bestimmende erscheinen, sondern auch die Unterschiede müssen den nämlichen Charakter der Selbstbestimmung besitzen. Dies ist der Begriff der Einheit als harmonischer. Die Harmonie ist nicht blos abstracte, selbstständige Einheit; sie ist auch nicht eine Einheit, die nur in äußerliche, gegen einander gleichgültige Unterschiede zerfällt; sie ist vielmehr die ihre eigenen Unterschiede frei erzeugende und in sich wieder zurücknehmende Totalität, die wir deshalb gern, nach dem Vorbilde der Natur, die organische nennen. Sie hat die Kraft, den Widerspruch, in den ihre Unterschiede gerathen können, durch sich selbst zu überwinden. Den Alten stand die Harmonie so hoch, daß sie ihr die Individualität der Unterschiede durchaus unterordneten, während die Modernen eine Neigung haben, der individuellen Charakteristik die Harmonie aufzuopfern. Man

nehme z. B. die Pompejanische Wandmalerei, so ist ihr die Harmonie der Farben so wesentlich, daß in einem Zimmer der Grundton Alles bis in die kleinsten Details beherrscht. Hettner, in seiner Vorschule der bildenden Kunst bei den Alten (22), hat sehr gut gezeigt, daß nur aus diesem hohen harmonischen Sinn die Anomalieen gegen die Naturwahrheit sich erklären lassen, die wir auf den Wandgemälden finden, wie wenn Thiere oder Menschen in einem ihnen unnatürlichen Colorit dargestellt werden. Bei näherer Untersuchung finden wir solche Abweichungen von der Natur durch die Harmonie bedingt, in welcher die Grundfarbe der Wand und des Centralgemäldes auf ihr mit den Nebenbildern und den Ornamenten zusammenstimmen. Die Alten machten die Wand zu einer lebendigen optischen Einheit, aus welcher heraus alles Besondere in ihr sein Colorit entnehmen mußte.

Wie in allen ähnlichen Fällen wird der Ausdruck Harmonie auch schon für diejenigen Stufen der Einheit gebraucht, die in ihr nur Momente sind. Die Reinheit einer einfachen Bestimmtheit, einer Farbe, eines Tons, einer Fläche, nennen wir auch wohl schon harmonisch. Nicht weniger die Eurythmie einer glücklichen symmetrischen Anordnung. Streng genommen können wir aber harmonisch nur eine solche Einheit nennen, deren Unterschiede einen genetischen Charakter haben. Es ist die Proportionalität der Verhältnisse nicht nur, es ist auch die Thätigkeit in der Beziehung, die zur Harmonie erfordert wird. Je mannigfaltiger die Unterschiede des Ganzen sind, je selbstständiger jeder von ihnen für sich erscheint, und je inniger sie doch in einandergreifen, eine durchgängige homologe Einheit hervorzubringen, um desto harmonischer ist der Eindruck. Das harmonische Werk wieder=

holt das Wesen des Ganzen in jedem seiner Unterschiede und verleihet diesen dennoch eine eigene Seele. Es scheuet sich nicht, in die Vielheit der Unterschiede auseinanderzugehen, denn es versteht dieselben doch unter die Synthese des Ganzen wieder als Momente zusammenzufassen, die in ihrer Eigenlebigkeit einander eben so, als des Ganzen bedürfen. Die Disharmonie entspringt demnach aus der Harmonie als ihre Selbstverkehrung, denn ohne das Postulat der Harmonie an eine Gestalt machen zu dürfen, wird man auch nicht von Disharmonie reden können. Das Leere, Todte, Widerspruchlose, Nuridentische gibt zu ihr noch keinen Stoff; erst bei der Wechselbeziehung von Einheit und Vielheit, von Wesen und Form, von Allgemeinheit und Besonderheit tritt sie ein.

Wir werden die Harmonie vermissen, wenn wir da, wo wir eine lebendige Einheit erwarteten, nur eine abstracte antreffen; aber in diesem Fall ist noch keine positive Disharmonie vorhanden. Der Mangel einer freien Mannigfaltigkeit ist nicht schön, allein er ist auch keine Entzweiung der Einheit. — Geht die Einheit zu Unterschieden fort, bleiben dieselben jedoch äußerlich gegen einander, verschmelzen sie nicht unter einander, so vermissen wir die Beseelung der Harmonie. In diesem Fall ist auch noch keine positive Disharmonie, schon aber eine Unharmonie vorhanden, weil die Unterschiede als ungegliederte, als nebeneinanderstehende, die Einheit in die Vielheit zerfallen lassen. Die Unterschiede werden selber zu Einheiten, die nicht miteinander in Wechselwirkung stehen. Die Einheit erscheint deshalb statt harmonisch in der Trockenheit eines bloßen Aggregatzustandes. Nirgends empfinden wir diese Mißform übler, als im Theater beim Mangel des Zusammenspiels. Jede Person treibt dann

auf der Bühne ihr Wesen für sich, als gingen die übrigen sie nichts an. Das Spiel der Einzelnen greift nicht ineinander; die Handlung stockt beständig und der Eindruck des fehlenden Ensemble muß, zumal bei schwachbesetztem Hause, ein öder und frostiger werden; ja zuweilen, wenn die Schauspieler zu sehr vom Souffleur abhängen und nur lauter hersagen, was man von dem heisernen Flüstern seiner Orkusstimme schon vorvernommen hat, ist der Eindruck nicht sehr weit von dem entfernt, den die Kranken in einer Irrenanstalt machen, von denen auch ein jeder rücksichtslos seine Rolle fortspielt.

Vernichtet sich die Einheit der Unterschiede dadurch, daß sie in den Widerspruch übergehen, ohne in die Einheit zurückzugehen, so entsteht diejenige Entzweiung, die wir vorzugsweise und mit Recht als Disharmonie bezeichnen. Ein solcher Widerspruch ist häßlich, weil er die fundamentale Bedingung aller ästhetischen Gestaltung, die Einheit, von Innen heraus zerstört. Die Disharmonie ist nun zwar an sich selbst häßlich, aber es muß sogleich unterschieden werden zwischen der Disharmonie, die, als eine nothwendige, doch schön, und zwischen derjenigen, die, als eine zufällige, häßlich ist. Die nothwendige Disharmonie ist der Conflict, in welchen die in einer Einheit liegenden so zu sagen esoterischen Unterschiede durch ihre gerechtfertigte Collision gerathen können; die zufällige ist der gleichsam exoterische Widerspruch, der einer Einheit octroyirt wird. Der nothwendige macht uns in dem ungeheuren Riß, den er aufklaffen läßt, die ganze Tiefe der Einheit offenbar. Die Kraft der Harmonie erscheint um so gewaltiger, je größer die Disharmonie ist, über welche sie triumphirt, aber nicht nur muß die Ent-

zweiung das mit der Einheit homogene Element theilen, sondern sie muß die negative Beziehung der Einheit auf sich selber sein; denn nur unter dieser Voraussetzung ist die Wiederherstellung der Einheit möglich. Schön also ist die Entzweiung nicht durch das Negative als solches, sondern durch die Einheit, die in der Entzweiung als die innerlich wirksame, zusammenhaltende, rettende, erneuende Macht ihre Energie beweist.

Schön ist, sagt Kant mit Recht, was ohne Interesse allgemein gefällt; häßlich also, was ohne Interesse allgemein mißfällt. Das Disharmonische kann nun sehr wohl unser Interesse erregen, ohne schön zu sein; wir nennen es dann interessant. Was nicht in sich einen Widerspruch birgt, werden wir nicht interessant nennen. Das Einfache, Leichte, Durchsichtige, ist nicht interessant; das Große, Erhabene, Heilige steht wieder zu hoch für diesen Ausdruck; es ist mehr, als nur interessant. Aber das Verwickelte, das Widerspruchvolle, das Amphibolische, und daher selbst das Unnatürliche, das Verbrecherische, das Seltsame, ja Wahnsinnige, ist interessant. Die gährende Unruhe im Hexenkessel des Widerspruchs hat eine magische Anziehungskraft. Es gibt Schriftsteller, welche das Interessante mit dem Poetischen oft verwechseln und dasselbe durch den Reichthum ihres Geistes, durch die Kunst ihrer Darstellung, so zu idealisiren verstehen, daß es dem Idealen sich nähert. Solche Autoren fassen vor allen Dingen immer den Widerspruch treffend auf, wie Voltaire und Gutzkow. In der Genesis dagegen und in der Auflösung des Widerspruchs sind sie nicht eben so glücklich, woher sich denn erklärt, daß sie mehr den Verstand und die Phantasie beschäftigen, als das Gefühl hinreißen, das vom Strudel der Disharmonie zwar auch

erschüttert, aber doch zugleich vom siegreichen Strom der Harmonie getragen sein will. Die wahre Disharmonie ist ein erlösender Durchgangspunct der Einheit; die falsche damit häßliche Disharmonie ist eine Pseudoentzweiung, ein künstlich eingeimpfter Widerspruch. Eine solche stellt uns also auch nicht die Erscheinung eines wahrhaften Wesens, vielmehr eines wahrhaften Unwesens dar und wird uns daher peinlich. In Hebbels zuvor betrachteter Maria Magdalena fühlen wir, so oft Clara die Bretter beschreitet, den permanenten Widerspruch dessen, was sie factisch ist, und dessen, was sie sein will und auch wohl sein soll. Was sie auch Edles und Schönes sagen mag, es ist all' ihren Worten die Spitze abgebrochen, denn immer müssen wir entgegnen: aber du bist ja schwanger und — hast es sein wollen! Diese Norddeutsche Clara ist im Grunde nicht unterschieden von der Fleur de Marie in Sue's Mystères de Paris. Diese Goualeuse, eine geborene Prinzessin, mit ihrer frischen Silberstimme, mit ihrer naiven Mädchenhaftigkeit, ihrem Natursinn, ihrem engelhaften Gemüth, sollte ein Ideal sein. Allein gerade je mehr ihre Lieblichkeit sich entfaltet, um so entschiedener empfinden wir die Disharmonie, daß dies liebe Kind uns zuerst in einem tapis franc der Pariser Cité begegnet, daß es, obwohl die Freundin der tapfern, reinen Rigolette, aus Mangel an Arbeit, nachdem sie ihr Geld vertändelt, sich einer liederlichen Trägheit ergeben hat. Sie hat sich von der ogresse mit Brantwein berauschen und zur Prostitution eingarnen lassen. Eine geborne Prinzessin in einem repaire der Cité! Himmelschreiend interessant, aber nichts weniger als poetisch. Wir kommen über den Makel, der ihrer sittlichen Haltung von hier anhaftet, nicht wieder hinaus; sie selbst auch nicht und Sue hat wenigstens so viel Tact gehabt, sie unver-

heirathet am Hof ihres Vaters, des Deutschen allegorischen Fürsten Rudolphe, an der Schwindsucht sterben zu lassen ([23]).

Eine wahrhafte Disharmonie wird häßlich, wenn ihre Auflösung falsch ist, denn in diesem Fall wird offenbar ein Widerspruch im Widerspruch erzeugt. In der folgerechten Entwicklung des Widerspruchs würde die Gesetzmäßigkeit der in ihm wirksamen Einheit allmälig haben hervortreten können und diese Anschauung der innern Nothwendigkeit uns Befriedigung gewährt haben, weil wir den Untergang des Disharmonischen durch die Harmonie begreifen, in welche sie sich auflöst, statt daß das Ablenken auf einen dem Eingang innerlich nicht entsprechenden Ausgang offenbar häßlich ist. Dies ist z. B. dem sonst so klaren Prutz in seinem Karl von Bourbon begegnet. Statt der Poesie der Geschichte gehorsam zu sein, statt ihn vor den Mauern Roms im Kampf gegen den Papst durch Benvenuto Cellinis Kugel fallen zu lassen, läßt er ihn schon mehre Jahre zuvor auf dem Schlachtfelde von Pavia an Gift sterben, das er aus der Ringkapsel einer aus einem Kloster entflohenen, ins Schlachtgetümmel à propos einvagabondirenden Halbgeliebten kredenzt erhält. Verwundet, erschöpft, im Wahn, mit dem Trunk sich zu erkräftigen, stirbt der große Connetable langsam mit langen kleinathmigen Reden. Welch' ein sentimental trister Contrast mit seinem ersten kühnen Auftreten, in welchem er Frankreichs Wohl und Ruhm dem Könige von Frankreich gegenüber geltend macht. Welch' eine Disharmonie! Welch' eine falsche Harmonie, daß die elende Vergifterin, ein unseliges romantisches Geschöpf, sich natürlich mitvergiftet. Eine rasche Kugel im heißen Kampf durchs kühne Herz, wie die Geschichte es gethan hat, das war hier allein harmonisch und poetisch. — Die Romantik hat sich oft er-

laubt, statt einer objectiven, sich von selbst gestaltenden Auflösung eines Widerspruchs eine nur subjective und phantastische zu geben, die uns in unserer Erwartung täuscht. — Jedoch ist sich wohl daran zu erinnern, daß man in der Betrachtung des Schönen, sei es das der Natur, sei es das der Kunst, nicht liberal genug verfahren kann. Je gewisser die großen ästhetischen Grundsätze für uns sein müssen, je unverbrüchlicher wir an ihrer ewigen Wahrheit festzuhalten haben, um so nachsichtiger können wir gegen die concrete Gestaltung des Schönen sein, wenn sie oft das Verschiedenste und Widersprechendste in sich zusammenfaßt. Wir haben zuvor, und mit Fug, zwischen dem Interessanten und dem Poetischen unterschieden; um jedoch mißverständliche Auffassung zu verhüten, bemerken wir, daß natürlich das wahrhaft Poetische zugleich auch höchst interessant sein kann. Da gibt es Felsengegenden, so fürchterlich zerrissen, so wunderlich zerklüftet, daß sie nicht schön und nicht häßlich im Sinn des reinen Ideals und seiner Negation wohl aber interessant zu nennen sind und als interessant eine wilde, schauerlich seltsame Poesie athmen können. Da gibt es Bauwerke, in denen der Styl verschiedener Jahrhunderte sich so wunderbar verschmolzen hat, daß sie bei aller Heterogeneität der besondern Bestandtheile doch ein höchst interessantes, disharmonisch-harmonisches Ganzes ausmachen. Da gibt es Gedichte, die keiner entschiedenen Gattung angehören und deshalb ästhetisch nicht eine vollkommen reine Wirkung zu haben vermögen, aber eine Fülle gediegener Poesie besitzen. Harold's Pilgerfahrt von Byron ist kein Epos, kein Melos, kein didaktisch-descriptives Gedicht, keine Elegie — es ist dies Alles zusammen in einer interessanten Vereinheit.

Weil die Disharmonie auf der Entzweiung des Wesens mit sich selbst beruhet uud weil sie alle Momente des formalen Häßlichen in ihrer falschen Begründung und falschen Auflösung versammelt, so wird sie natürlich zur Erzeugung des Komischen ein viel stärkeres Mittel als alle frühern Uebergänge ins Häßliche. Jede bloße Beseitigung, jede vergriffene Auflösung, jede phantastische Beendigung des Widerspruchs statt der Nothwendigkeit seiner immanenten Selbstentfaltung ist schon auf dem Wege, komisch zu werden. In Werken solcher Art, in denen also das Komische als Begriff nicht in sie selbst, sondern in ein anderes Bewußtsein fällt, das sich durch ihre Täuschung getäuscht findet, ist der Widerspruch zu ernster Natur, als daß seine verkehrte Verwicklung und Mißauflösung unsere völlige Heiterkeit erregen könnte, denn die Komik muß, alle trübe Verstimmung in den Sonnenstrahl des Gelächters verschwinden zu lassen, von aller Bedenklichkeit frei sein, weshalb solche Werke, ganz gegen ihre Tendenz, häßlich werden. Hebbel, der Dichter des Pessimismus und der Bizarrerie, wie Henneberger ihn treffend genannt hat (24), möge uns gestatten, an seiner Julia nachzuweisen, wie das Tragische, wenn es die Knoten seiner Widersprüche weder recht schürzt, noch recht löst, schon in das Komische umzuschlagen anfängt, jedoch weil es noch zu ernst und gewichtig ist, vorerst häßlich bleibt. Ein Räuberhauptmann Antonio will sich oder vielmehr seinen auch als Räuberhauptmann hingerichteten Vater Grimaldi an einem reichen Mann Tobaldi rächen, weil er denselben für die Ursache hält, daß sein Vater einst ins Exil habe wandern müssen. Wie fängt er dies an? Er beschließt, Tobaldis Tochter zu entehren. Er nähert sich ihr, ohne daß sie natürlich von seinem Metier als Räuber eine Ahnung

hat; sie verliebt sich in den hübschen jungen Mann; er schändet sie, dem Vater zum Hohn. Mehr als Italienisch teuflisch! Im Act der Schändung aber schlägt sein Haß zur Liebe um und in Folge dieser Liebe ändert sich seine ganze Gesinnung. Er verschwindet, sich von seiner Räuberbande loszumachen, ein ordentliches Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft zu werden und mit seiner Julia nach Amerika auszuwandern — durchaus unitalienisch. Allein er ist so unverständig, dem Mädchen von all dieser Zukunft kein Wort zu sagen, obwohl er noch das Malheur hat, längere Zeit in einem Versteck krank zu liegen. Die Zeit verstreicht. Julia fühlt sich schwanger, soll aber, als die keuscheste Jungfrau ihrer Stadt, am Fest der heiligen Rosalia die Königin der Jungfrauen darstellen. Diesen Widerspruch erträgt sie nicht; sie fliehet, irrt im Lande umher, hofft irgendwo zu sterben. Statt ins Wasser zu springen, wie doch noch die Hebbelsche Clara in der Maria Magdalena thut; statt sich einen Dolch ins Herz zu stoßen, wie Lucretia; statt sich vom Vater tödten zu lassen, wie Virginia; statt wenigstens einen Schlaftrunk zu nehmen, wie Shakespeare's Julie; lockt sie einen Banditen in einen Wald — mutterseelenallein — hält ihm eine Börse vor und redet seltsamlich, bis der Bandit erahnt, daß es ihr angenehm sein dürfte, nicht länger zu leben. Aber in diesem Augenblick hebt die unerhörte Katastrophe an. In dem Walddickicht kauert nämlich ein reicher, Deutscher, junger, äußerst blasirter Graf von ausgezeichneter Liebe zum Menschengeschlecht im Allgemeinen; so gründlich hat er sich ruinirt, daß er mit mathematischer Gewißheit nicht lange mehr leben kann. Da er jedoch eigentlich ein sehr guter Mensch ist, wie ihm auch sein alter Diener Christoph bezeugt, so möchte er gern den

Rest seines Lebens noch zu einer nützlichen, wo möglich noblen That verwerthen. Leider ist das Wie seinem geistreichen Kopfe dunkel, aber die Vorsehung des Dramas sorgt auch für die Narren. Mit Ueberraschung hat er nämlich der originellen Mordscene beigewohnt, jagt im rechten Augenblick mit einem kräftig ausgestoßenen „Bube" den ehrlichen Banditen Pietro in die Flucht, erfährt von Julia sofort den Thatbestand und ist entzückt, bei ihr eine schöne Gelegenheit gefunden zu haben, sein Nichts von Leben doch noch gut verwerthen zu können. Er entschließt sich nämlich, die schwangere Julia zu heirathen. Worüber Clara's früherer Geliebter in Hebbels Magdalena noch nicht hinfort kann, weil kein „Mann" darüber hinfort kann, das existirt für den ausgemergelten Grafen nicht mehr. Sein Standpunct ist höher, freier, denn er dürstet vor dem nahen Tode nach einer tugendhaften Handlung und einem gefallenen Mädchen recht pfiffig wieder zu ihrer Ehre zu helfen — sollte das nicht außerordentlich tugendhaft sein? Unterdessen hat der alte Vater seine Tochter vermißt und täuscht die Stadt mit einem leeren Sarge, als ob sie gestorben wäre, bei welcher Posse der Hausarzt Alberto ihn unterstützt, der als Hausfreund erst Juliens Mutter, dann diese selber, immer in bescheidener Ferne, geliebt hat. Graf Bertram kommt mit Julia an und der Vater gibt, wohl oder übel, dem vornehmen Schwiegersohn seinen Segen. Aber der so schöne und durch die Liebe zum Philisterium bekehrte Räuber Antonio kommt auch an und raſ't natürlich zuerst, bis ihm Bertrams wunderbare, nicht sowohl keusche, als richtiger impotente Willensmeinungen klar gemacht werden. Auf einem Schloß des Grafen in Tyrol finden wir im letzten Act Julien mit ihrem Mann, ihrem Geliebten und dem Plato-

niker Alberto friedlich zusammen. Bertram fühlt zwar ganz die unendliche Schönheit und Liebenswürdigkeit seiner jungen Frau; er verspricht aber, recht artig zu sein. Er will Gemsen jagen in den Alpen — und dann? Nun er hat G. Sand's Jacques wohl gut inne, denn dann soll es nicht mehr einen Monat dauern — und dann, zu Julia und Antonio gewendet, versprechen Sie mir Beide —

Julia.

Dann —

Antonio.

Dann wollen wir uns fragen, ob wir noch glücklich sein dürfen?

Julia.

Wir wollen uns fragen, ob wir noch glücklich sein können?

Finis.

So endet diese durch das Talent ihres Urhebers bis in die kleinsten Züge hinein verzerrte Tragödie, deren Inhalt wir mit schlichten Worten angegeben haben und dabei doch nicht verhüten konnten, nicht schon komische Streiflichter darauf fallen zu lassen. Wir bezweifeln nicht im Geringsten den subjectiven Ernst der ethischen Tendenz, den Hebbel in seinem Vorwort mit so großem Pathos verkündet. Doch lassen wir uns dadurch nicht bestechen und erkennen, daß diese Tragödie im Grunde durch die Art ihrer Disharmonie eine gräßliche Komödie, ein Ungeheuer von Scheincontrasten ist. Wir wollen von crasseren Motiven, die in dieser Tragödie vorkommen und oft höchst komischer Beschaffenheit sind, wegsehen; wir wollen nur bei den fundamentalen Verhältnissen bleiben, so sind sie nicht tragisch, sondern komisch. Daß ein Mädchen, welches sich heimlich hat schwängern

lassen, als Königin der Jungfrauen bei einem Feste erscheinen soll, ist gewiß komisch. Daß ein Vater, dessen Tochter, wie er glaubt, mit ihrem Liebsten durchgegangen ist, die Stadt durch einen Scheintod und einen Scheinsarg seiner Tochter täuscht, ist gewiß komisch. Daß ein Deutscher Graf, nach wüst durchnossenem Leben, eine hypochondrische Anwandlung zur Tugend bekommt und seinem blasirten Leichnam noch die Ehre anthun möchte, zu irgend etwas Nützlichem, wohl gar Edlem, zu dienen, ist gewiß komisch. Daß ein schwangeres Mädchen in einem Lande, worin es doch auch Gensdarmen gibt, so ohne Weiteres zu Fuß umherirrt und todessehnsüchtig im Waldesdunkel einem Banditen durch eine vorgehaltene Börse die Lust, sie zu tödten, beibringt, statt daß man erwarten sollte, er werde sich der Börse auch ohne Mord versichern und das Mädchen als eine schöne Beute zu seiner Lust zwingen, ist gewiß komisch. Daß Bertram und Julia eine Ehe schließen, die doch keine ist; er, um doch, bevor er stirbt, sich noch zu etwas Gutem verbrauchen zu lassen; sie, um doch ihre Ehre durch einen Gatten zu salviren, das ist gewiß komisch. Daß endlich alle drei Liebhaber, jeder von seinem Standpunct aus den andern anerkennend, ja verehrend, sich auf dem Schloß in Tyrol trefflich vertragen und der Graf Antonio und Julia die angenehme Aussicht gibt, nächstens zu ihrer Bequemlichkeit für immer zu verschwinden, nun, das ist gewiß komisch. Komisch? Ja, im Aristophanischen Sinn, so weit derselbe auch die ethische Nullität in sich faßt, nicht aber in dem weitern auch Aristophanischen Sinn der heitern Ausgelassenheit der absoluten Nullität, die ohne Prätension ist. Vielmehr sind diese corrupten Verhältnisse im feierlichsten Ernst mit großwortigen Reden behandelt, so daß statt seligen Lächelns nur die Trübseligkeit

in uns aufkommt, eine mißrathene Tragödie vor uns zu haben.

Ist der Widerspruch schon seinem Inhalt nach nicht idealer Natur und fühlt das in ihm befangene Subject ihn nicht als Widerspruch, sondern erscheint es vielmehr in ihm vollkommen befriedigt, so ist eine solche Disharmonie komisch. Erinnern wir uns z. B. des Strepsiades aus den Aristophanischen Wolken, so will dieser ehrsame Athenienser bei Sokrates Philosophie studiren. Doch wozu? Um sich seine Gläubiger sophistisch vom Halse zu schaffen. Dieser Zweck, den er der Philosophie setzt, widerspricht ihrem Wesen. Wird sie aber so genommen, so ist das eben komisch. Strepsiades befindet sich daher auch in der Ehrlichkeit seines Zutrauens zur Philosophie, ihn von seinen Schulden zu emancipiren, zunächst ganz gemüthlich, bis der Sohn ihn übersophistet und ihm dialektisch sein Recht beweist, ihn schlagen zu dürfen.

Zweiter Abschnitt.

Die Incorrectheit.

Die abstracten Bestimmungen der Formlosigkeit gelten für alles Häßliche überhaupt. Das Häßliche ist aber in concreto theils ein natürliches, theils ein geistiges. Die Allgemeinheit der Amorphie, der Asymmetrie und Disharmonie wird in der Natur oder im Geist zu einem individuellen Dasein. Als ein solches ist es der Nothwendigkeit unterworfen, in seiner Erscheinung den allgemeinen Begriff, der sein Wesen ausmacht, zu realisiren. Die Uebereinstimmung der Realität mit dem Begriff, die objective Erfüllung der Gesetzmäßigkeit, macht die Correctheit aus. Sie besteht also darin, daß die ästhetische Gestalt nach ihrer normalen Eigenthümlichkeit dargestellt, daß also nichts, das ihr nach ihrem Begriff zugehört, fortgelassen, nichts, das ihrem Wesen fremd ist, hinzugefügt, nichts an ihr gegen seine Normalität verändert werde. In diesen Negationen liegt der Begriff der Incorrectheit.

Die Incorrectheit führt in das Gebiet der einzelnen Künste. Wollte man sich aber auf dieselben einlassen, so würde man in ein unendliches und überflüssiges Detail gerathen. Man würde nämlich jeder positiven Bestimmung den Kanon hinzuzufügen haben, daß ein Verstoß gegen sie incorrect sei. Welch' eine ermüdende Weitschweifigkeit würde es werden, alle Regeln der Kunst aufstellen und bei jeder die Litanei wiederholen zu müssen, daß ein Verfehlen derselben

nicht correct sei. Es genügt daher, für unsern Zusammenhang zu zeigen, wie im Incorrecten das Häßliche liege und wie auch das Incorrecte ein Quell des Lächerlichen zu werden vermöge.

Wir werden demnach zuerst den Begriff des Incorrecten im Allgemeinen zu erörtern haben; sodann werden wir die besondern Modificationen durchgehen müssen, welche das Incorrecte in den eigenthümlichen Stylarten der Nationen und Schulen, in den individuellen Idealformen des Ausdrucks zu erhalten vermag; für die Gestaltung aber, welche dasselbe innerhalb der einzelnen Künste annimmt, wird eine Angabe des allgemein Charakteristischen hinreichen.

A.

Die Incorrectheit im Allgemeinen.

Die Correctheit überhaupt besteht in der Richtigkeit, mit welcher eine Gestalt diejenigen Formen darstellt, die ihr kraft ihres wesentlichen Inhalts, sei es der Natur, sei es der Geschichte, inwohnen. In der Sprache der formalen Logik würde man sagen können, daß sie einen Gegenstand mit all den Merkmalen ausstattet, durch welche er sich von andern wesentlich unterscheidet. Nur durch die Bestimmtheit und Klarheit ihrer fundamentalen Richtigkeit kann eine Gestalt sich auch ästhetisch von andern sondern. Die Correctheit fordert daher z. B. daß in einem Landschaftbilde die Baumgattungen durch ihren natürlichen Typus unterschieden, daß in einem Architekturwerk die Säulen nach dem Gesetz ihrer Ordnung in den Verjüngungen und Ornamenten gegliedert seien, daß in einem Gedicht der Charakter seiner

Gattung u. s. w. festgehalten sei. Diese Bestimmtheit ist durchaus erforderlich, weil ohne sie die Individualiät der Gestalt nicht zur Erscheinung kommen kann. Sie ist insofern schön. Da sie jedoch erst auf die formale Uebereinstimmung der individuellen Gestalt mit ihrer generischen Gesetzmäßigkeit geht, so ist sie an sich noch nicht absolut schön, sondern macht nur die Erfüllung einer für das Schöne unerläßlichen Bedingung aus. Der idealische Schwung, die Weihe einer höhern Poesie liegt noch nicht in ihr und sie allein vermag daher noch nicht ästhetisch zu befriedigen.

Sagen wir von einem Kunstwerk, daß es völlig correct sei, so ist das gewiß ein Lob und ein nicht geringes, denn wir erkennen damit an, daß es den Regeln der Kunst gemäß sei. Sagen wir aber nichts weiter von ihm, so ist dies Lob nahe daran, ein Tadel zu werden, denn als nur correct kann es zugleich trocken, ohne Seele, ohne den Sprudel origineller Erfindung sein. Wir sehen dies vorzüglich an den Werken derjenigen Kunstrichtung, die wir die akademische nennen. Formell sind sie gewöhnlich richtig, indem sich ihr Verdienst aber auf die Abwesenheit einzelner Fehler beschränkt, ermangeln sie nicht, uns trotz ihrer Correctheit bald zu langweilen, denn sie ergreifen uns nicht durch eine Begeisterung, die über das richtige Maaß hinaus uns mit jenem Ueberschuß göttlicher Eigenart, idealer Wahrheit, ursprünglicher Freiheit entzückte, der ein Kunstwerk erst zu einem classischen macht. Die akademische, wohlgeschulte Correctheit, die noch weiter nichts ist, wird daher mit ihrer oft peinlichen Genauigkeit, dem schöpferischen Hauch des Genius gegenüber, kalt und dürftig, — also häßlich erscheinen. Nicht das Correcte als solches ist häßlich, sondern häßlich ist das Schöne, sofern es auf der Stufe der bloßen Correctheit

stehen bleibt und sie nicht zum bloßen Mittel seelenvoller Manifestation macht. Ein Werk, das in Einzelheiten unrichtig, also incorrect ist, kann dagegen, diesen Verstößen gegen Zeichnung, Tonsatz, Anordnung, Versbau u. s. w. zum Trotz, dennoch schön sein, wenn es im Ganzen von einer idealen Kraft getragen wird, die uns das Fehlerhafte des Details vergessen läßt. Die Neuheit der Erfindung, die Kühnheit der Anordnung, die Gewalt oder Lieblichkeit der Ausführung machen, daß wir die einzelnen Inconvenienzen, Irrungen und Mißgriffe im Namen des Genius vergeben. So ist z. B. Platen außerordentlich correct, jedoch weniger eigenthümlich und eigenschöpferisch; Heine dagegen ist oft incorrect, zuweilen sogar mit Bewußtsein, allein seine productive Kraft, seine Originalität ist ungleich größer. In Folge dieses Unterschiedes ist denn auch seine Einwirkung auf unsere Literatur eine bei weitem intensivere und umfassendere gewesen, als die Platens.

Daß die Incorrectheit an sich, da sie eine nothwendige Formbestimmtheit durch Weglassen, durch heterogene Zuthat oder durch Veränderung negirt, unter die Kategorie des Häßlichen falle, ist zweifellos. Die Kunst muß die Correctheit fordern und darf gegen das Incorrecte keine schlechte Toleranz üben. Die Nothwendigkeit, der sich die Kunst für die correcte Behandlung im Allgemeinen zu unterwerfen hat, ist eine physische, psychologische und historisch-conventionelle. Es kommt hiermit der Begriff der Nachahmung zur Sprache, weil sich die Kunst hier zu einem Gegebenen verhält, dem sie folgen muß. Sie muß die Formen der Erscheinung der Natur und des Geistes beobachten, denn nur in diesen Formen kann sie die Gestalten individualisiren. Die Nachahmung hat jedoch bekanntlich nicht

den Sinn einer bloßen Copirung des zufällig Empirischen, sondern den, durch Hingebung an dasselbe, durch exacte Nachbildung seiner Gestalt, die ideale Form, das allgemeine Maaß, zu erkennen. Natur und Geist sind wegen der Zufälligkeit und Willkür, die ihrer Erscheinung mit Nothwendigkeit anhaftet, oft durch sich selbst gehemmt, diejenige Form zu erreichen, die sie ihrem Wesen nach als dessen adäquate Erscheinung anstreben. Ihre Realität bleibt hinter der Tendenz ihres Begriffs oft zurück, weil sie sich in ihrer Nothwendigkeit wie in ihrer Freiheit oft unabsichtlich stören. Die Kunst befreiet die ästhetische Gestaltung von dieser Mißlage, entfernt von ihr alles Verderbliche und Unwesentliche, schält den reinen Kern heraus und erfreuet uns mit der Ewigkeit des mangellosen Ideals. Durch einen nur empirischen Eklekticismus ist dies nicht zu erreichen, denn je exacter die Productionen eines solchen sind, wie bei Wachsfiguren, Automaten, Daguerrotypen u. s. w., um so mehr entfernen sie sich von der Freiheit und Wahrheit des Ideals. Ein Daguerrotypportrait gibt uns nicht den ganzen Menschen, sondern den Menschen, wie er gerade in diesem Augenblick in ganz particulären Zuständen sich befindet, wie er von einer vorübergehenden Stimmung beherrscht wird u. s. w. Der Künstler muß das Ideal zuletzt aus der geistigen Anschauung heraus produciren, zu welcher der Gehorsam gegen die Empirie ihm nur das Material liefern kann. Praxiteles würde seine Idealstatue der Aphrodite niemals hervorgebracht haben, hätte er sich darauf beschränken wollen, von den Hetären, welche die Athenienser ihm für seine Studien zur Verfügung stellten, nur eine treue Zusammensetzung ihrer vorzüglichsten Schönheiten zu machen. Denken wir uns, daß er von der einen den Busen, von der andern den Arm,

von der dritten den Fuß u. s. f. entlehnt und diese Einzelheiten äußerlich verbunden hätte, so würde er sicherlich ein schönes Ungeheuer, keine anbetungswürdige Göttin der Schönheit erschaffen haben; aus dem eigenen Innern heraus mußte er den Triumph weiblicher Schönheit erzeugen. Allein deshalb waren ihm jene Hetären nicht unnütz, denn ihr Studium machte ihm die Correctheit möglich, sofern er in einer jeden eine relativ wahre Erscheinung des Ideals erblicken konnte. Wie sehr wird es doch bei unsern modernen Bildhauern und Malern fühlbar, daß sie nackte weibliche Gestalten oft nur nach Grisettenmodellen bilden, die durch Schnürleiber die reinen Formen der Natur corrumpirt haben. Die Kunst soll, correct zu sein, das Wesen der natürlichen und geistigen Wirklichkeit in sich aufnehmen, aber sie soll nicht naturalisiren, so wenig als sie im Sinn einer falschen Transcendenz idealisiren soll. Wir werden dem Künstler ein relatives Umbilden der bloßen Richtigkeit einräumen müssen, sofern er seiner zur Herstellung der objectiven Wahrheit des Ideals bedarf und werden ein solches Hinausgehen über die empirischen Formen nicht Incorrectheit schelten dürfen; nur das subjective Idealisiren werden wir verwerfen müssen, welches die specifische Kraft der Individualität in abstracten Potenzirungen verpufft.

Die physische Correctheit läßt sich am sichersten feststellen, weil die Vergleichung der künstlerischen Production mit dem Gegebenen hier am Leichtesten und Zugänglichsten ist. Den Ausdruck: nach der Natur, gebrauchen wir durch Uebertragung auch in dem allgemeinen Sinn, daß wir das Unmittelbare überhaupt darunter verstehen. Wir sagen z B. auch von einem Architekturgemälde, obwohl der Bau ein Werk des Geistes, daß es nach der Natur gemalt sei. Eben

so sagen wir auch wohl: nach dem Leben. Obwohl nun aber die Anschauung der Natur für die richtige Auffassung derselben jederzeit bereitwillig sich darbietet, so ist die letztere dennoch keineswegs so wohlfeil, als es scheinen möchte. Ein rein gegenständliches Sehen und Hören ist keineswegs eine so allgemein verbreitete Fähigkeit. Bei genauerem Betrachten entdecken wir daher zu unserm Erstaunen gewöhnlich mehr Incorrectheiten, als zunächst glaublich. Andere Incorrectheiten entspringen aber auch aus der Fixirung von Manieren, wie z. B. die überlangen Gestalten, Hände und Füße in der Byzantinischen Malerei (25).

Die psychologische Richtigkeit nennen wir oftmals auch Naturwahrheit. Sie umfaßt die Sphäre des Gemüths in seinen Begierden, Neigungen und Leidenschaften; den richtigen Ausdruck derselben in Gebehrden, Mienen, Worten; nicht weniger aber auch die richtige Motivirung der Affecte. Der Zusammenhang der Gefühle nach ihrem Inhalt, die Form der Erscheinung derselben in mimischer, pathognomischer und physiognomischer Beziehung, die Darstellung derselben in Ton und Wort, bietet ein unendliches Feld zu Verletzungen der objectiven Wahrheit dar, deren Correctur schon nicht so leicht ist, als die von physischen Incorrectheiten. In der Poesie, Musik und Malerei wird die psychologische Verirrung bestimmter nachgewiesen werden können, als in der Sculptur, weil diese, auf den generischen Ausdruck hinarbeitend, die Entschiedenheit des Charakteristischen abzumildern und nicht selten das abstract Allegorische darzustellen hat. So haben die Franzosen z. B. einen Begriff in ihrer Poetik, den sie la poésie legère nennen. Diesen Begriff hat Pradier in einer Statue dargestellt, von welcher die Französischen Kunstrichter in den überschwänglichsten Ausdrücken reden und auf

welche die Dichter enthusiastische Verse gemacht haben. Ein schönes, tanzendes Weib hält in der Linken eine kleine Harfe, während es die Rechte über den Kopf hin ausstreckt. Es steht auf den Zehen des linken Fußes; der rechte ist in leichtem Schwunge gehoben und tippt mit der Spitze nach hinten auf den Boden. Daß die Gestalt, nach Französischen Begriffen der poésie fugitive, eine gewisse Fülle hat, wollen wir zugestehen; mußte aber auch am Kopfe, der himmelwärts gewandt Begeisterung athmen soll, die Mentalregion den Ausdruck eines genußgesättigten Embonpoints haben? Mußten die Augen so klein, so opiumschwer geschlossen sein? Geht diese Physiognomie nicht zu sehr in das Phrynenhafte über? Mußte Pradier nicht bedenken, daß seine leichte Poesie zwar einen lasciven Zug haben, jedoch in Kinn und Auge das Spirituelle mehr markiren mußte? Solche Bedenken entstehen aus dem Gedanken, ob auch der Begriff der scherzenden, witzigen, lebenslustigen, erotischen Muse in diesen Formen correct ausgedrückt worden. Pradier, nächst Canova unter den modernen Bildhauern wohl der, welcher den Ausdruck der Lieblichkeit am meisten in seiner Gewalt hatte, würde sich vielleicht damit vertheidigt haben, daß ein weniger gerundetes Kinn und ein größeres Auge wiederum zu edel, zu Apollinisch gewesen sein würden ([26]).

In der historisch-conventionellen Richtigkeit bleibt die Freiheit des Geistes der wesentliche Punct, dem sich die Rücksicht auf das Gegebene unterzuordnen hat. Ist der psychologische Ausdruck des Gemüthes correct, ist die eigentliche Substanz eines historischen Vorganges richtig gefaßt, so kommt es auf die äußerliche Morphologie der Erscheinung weniger an. Es wird deshalb wegen der Incorrectheit derselben hier ein größerer Spielraum verstattet sein. Der ge-

schichtliche Geist bringt seine Eigenthümlichkeit auch in seiner Art, zu wohnen, sich zu kleiden, in der Form seiner Geräthschaften, in dem Charakter seiner Sitten hervor. In allen diesen Manifestationen geht er zu einer Unendlichkeit von Bestimmungen fort, die, ein Ausdruck seines Wesens, doch für die Tiefe desselben mehr accidentell sind. Betrachten wir solche Dinge im Großen und Ganzen, so erfreuen wir uns an der Consequenz, mit welcher das Individuelle auch bis in die Kleinigkeiten hinunterdringt, aber für die Kunst müssen wir anerkennen, daß die Mannigfaltigkeit der besondern Formen, in welche die Individualität sich auslegt, gegen das Pathos der Freiheit als den wesentlichen Inhalt einen nur secundären Werth ansprechen könne. Die antiquarische Mikrologie darf nicht den ästhetischen Primat einnehmen wollen. Ein Schwert z. B. bleibt endlich immer nur ein Schwert, obwohl es richtig ist, daß alle Nationen und ein und dieselbe Nation in verschiedenen Epochen Klinge und Griff individuell variirt haben. Die Kleidung, wie sie auch nach dem Klima und der Sitte der Völker und gar erst nach dem Eigensinn der Mode verändert werde, behält denn doch immer und überall die Nothwendigkeit, ein Halsloch für den Kopf und zwei Seitenlöcher für die Arme darzubieten u. s. w. Die Kunst muß daher berechtigt sein, für die Darstellung des Geschichtlichen vor allen Dingen das allgemein Menschliche, den geistigen Gehalt, das Innere der Handlung und seine Aeußerung in Geberde, Miene und Wort hervorzuheben, denn diese Wahrheit macht gegen die Richtigkeit der conventionellen Formen die Poesie aus, auf welche es doch dem Schönen zunächst ankommen muß. Vorausgesetzt also, daß das substantielle Interesse befriedigt wird, welches wir an der Erscheinung des Geistes haben, brauchen wir es mit der Objec-

tivität der historischen Treue weit weniger genau zu nehmen, als mit der physischen und psychologischen. Die gelehrte Genauigkeit in der geschichtlichen Aeußerlichkeit kann niemals Zweck der Kunst sein, weil diese mehr will, als unterrichten. Fällt, wie bei Walter Scott, die antiquarische Treue mit dem poetischen Reiz zusammen, so wird dies sehr angenehm sein, nicht aber darf umgekehrt die Poesie in der Gelehrsamkeit untergehen; sind Productionen sogleich in dieser didaktischen Tendenz geschrieben, wie Barthelemy's Voyage en Grèce, wie Beckers Charikles und Gallus, so wird von vorn herein zugestanden, daß es sich nur um eine angenehme Einkleidung des Nützlichen handle und die Prätension des Kunstwerks fällt fort. Dem Künstler gestehen wir unbedingt eine gewisse Läßlichkeit in allen Außenwerken einer historischen Composition zu, wenn er uns nur den Menschen bringt. Selbst an Anachronismen stoßen wir uns nicht, falls sie nicht geradezu widersinnig werden oder falls sie keinen künstlerischen Effect hervorbringen, der sie zu rechtfertigen vermöchte.

In dieser Freiheit haben große Künstler die Geschichte behandelt, ohne daß wir ihnen die Freiheiten, die sie sich genommen, als Incorrectheiten anrechneten. So hat Shakespeare nicht nur die Englische, sondern auch die Römische Geschichte behandelt. Seine Römer sind in gewissem Sinn auch Engländer, aber sie sind vor Allem wirkliche Menschen, Plebejer, Aristokraten, voll ewig wahrer Affecte und Leidenschaften. Was die Kleinmeisterei bei ihm historische Incorrectheit genannt hat, zeigt sich bei genauerer Kritik poetisch motivirt. Im Wintermährchen läßt er das Meer an Böhmens Küste branden. Welche Ignoranz, kann hier der Pedantismus ausrufen! Aber es ist eben ein Mährchen und

die Geographie des Mährchens ist phantastisch. Für die damaligen Engländer war Böhmen eben ein fernes Land, ein Land überhaupt, eben so historisch für das Mährchen, als dessen Könige und Zauberer. In Gutzkow's Richard Savage treffen wir auf einen Anachronismus, der eine Incorrectheit genannt zu werden verdient. Savage unterredet sich mit dem bekannten Journalisten Steele. Dieser will den melancholisch Grübelnden zerstreuen und sagt zu ihm: „Sieh einmal, ich bemitleide Dich und mich, daß Du uns aus der Stickluft Londons entführt wirst; aber Botany Bay, mein Freund (ich muß ihn zu trösten suchen) — verlohnt wirklich einmal ein gründliches Studium. Für mein Journal ist es mir ungeheuer viel werth, dort einen Correspondenten zu haben.“ Gutzkow gibt auf dem Personenverzeichniß die Zeit seines Drama's selber 172* an; er ist zu gut geschult, nicht zu wissen, daß damals Oceanien noch gar nicht entdeckt war; für die humanitären Gedanken, die Steele ferner ausspricht, war Botany Bay gar nicht erforderlich; der Anachronismus ist also ganz unmotivirt und diese Absichtlichkeit in der Ueberflüssigkeit macht ihn incorrect.

Kann nun die Kunst in solchen Dingen sich gegen die Correctheit gleichgültiger verhalten, so darf sie es doch nicht gegen diejenige, in welcher der poetische Nerv liegt. Ein Abweichen von derjenigen Richtigkeit, die ein Ausdruck der Wahrheit der Handlung, ihrer entsprechenden physiognomischen, pathognomischen und rhetorischen Erscheinung ist, würde zugleich eine Zerstörung des idealen Wesens sein, ohne welche das Kunstwerk nicht als ein schönes bestehen kann. Die Malerei liefert uns sehr interessante Beispiele, wie die Trefflichkeit der Composition, die historische Incongruenz der Form kann übersehen lassen. Die Eyksche

Schule z. B. hat uns die Maria als ein Deutsches Mädchen gemalt, das in einem wohlgetäfelten Zimmer vor einem nußbraunen Betpult knieet und die Verkündung des Engels vernimmt. Teppiche schmücken den Boden; ein Blumentopf mit Lilien prangt in einer Ecke; durch das Fenster blicken wir auf die burgengeschmückten Ufer des Rheins. Diese ganze Decoration ist für das Factum objectiv unmöglich, denn in Palästina vor Christi Geburt konnte es natürlich nicht so ausgesehen haben, wie in einer Rheinischen Bürgerstube des Mittelalters. Insofern ist also diese ganze Umgebung, dies Costüm, dieser Ledergürtel, dies goldblonde Haar, dies blaue Auge, dies Deutsche Profil unhistorisch und incorrect. Aber, fragen wir, ist in der betend hingegossenen Gestalt, in den Zügen des Antlitzes, im Blick des Auges, die Demuth, die jungfräuliche Hoheit, die sehnsüchtig fromme Gläubigkeit enthalten? Finden wir dies und finden wir es in seiner natürlichen und psychologischen Correctheit dargestellt, so ist das historisch Conventionelle Nebensache; die Jungfräulichkeit der Empfängniß, der christliche Gegensatz zur wollüstigen Conception einer Danaë, das ist die Idee des Bildes und diese Idee ist realisirt.

Im Interesse der Schönheit müssen wir dem Künstler auch die Umbildung der Mythe und Geschichte zugestehen, sofern er dadurch den poetischen Gehalt derselben idealer herausstellt, nicht, wie Euripides, durch seine Veränderung eine Deformation hevorbringt. Kein großer Künstler hat sich vor der Schuld solcher Umbildungen gescheuet, weil solche Schuld das Verdienst hat, die ästhetische Correctur der historischen Ueberlieferung zu sein. Wie Shakespeare, Göthe, Schiller, die Geschichte verändert haben, ist dadurch die historische Wahrheit in ihrem Wesen nicht verletzt.

Schiller's Don Carlos ist nicht völlig der historische und doch ist er es, denn nicht nur schildert er die tragische Situation eines Prinzen, der so unglücklich ist, durch Talent und Gesinnung den Argwohn eines tyrannischen Vaters gegen sich zu haben und seine junge, ihm selbst zuerst als Gattin zugedacht gewesene Stiefmutter zu lieben, sondern er schildert auch diese Tragik in der Individualisirung des Spanischen Geistes und seiner Hofetiquette. Fouqué hat uns in seinem Don Carlos den richtigen, den empirisch treuen, den historisch correcten Don Carlos gegeben — so viel wir nämlich von ihm überhaupt wissen — aber dieser Infant von Spanien ist der Welt so gut wie unbekannt geblieben, denn es fehlt ihm doch von der Geschichte das, was ihr Element ist — der Geist. — Obwohl nun die Kunst im Historischen, sofern sie dessen ideale Wahrheit erreicht, einer gewissen Freiheit genießt, so wird doch jeder wahrhafte Künstler sich auch um die historische Treue schon um deswillen bemühen, weil sie ihm ein so glückliches Mittel der Individualisirung darbietet. Nur dasjenige wird er von ihr zurückweisen, was ihn in seinen ästhetischen Zwecken geradezu hemmt und nur dasjenige umbilden, was die Harmonie der idealen Wahrheit beeinträchtigt. Man durchlaufe die Werke großer Meister, ob man sie der Vernachlässigung des geschichtlichen Colorits bezüchtigen könne. Wie sehr ist Raphael in seinen Logen, ohne alle ängstliche Akribie, doch historisch genau gewesen! Man frage sich, ob Shakespeare in seinen Römertragödien die historische Wahrheit nicht nur im Ganzen festgehalten, vielmehr auch bis in die individuellsten Beziehungen hin getroffen habe? Man frage sich, ob z. B. seine Cleopatra etwa nur ein schönes, heißblütiges, wollüstiges, großherrscherisches Weib überhaupt, oder ob sie nicht auch

das Aegyptische Weib, die „alte Schlange vom Nil" ist? Man höre, wie die Historiker, wie ein Gervinus (27), über den historischen Gehalt dieser Tragödien sich aussprechen. Man zergliedre Schiller's Wallenstein, ob die Zerklüftung der Europäischen Welt zur Zeit des dreißigjährigen Kriegs darin nicht mit geschichtgesättigten Farben gemalt ist? Man betrachte Schinkels Bilder zu Theaterdecorationen, ob er darin nicht die historische Individualität mit dem ästhetischen Ideal und mit dem besondern Bedürfniß des Theaters in Einklang zu setzen gewußt habe? — Immer aber werden wir die freie Behandlung, die wir der Kunst für die Natur und noch mehr für den Geist zugestehen müssen, nur unter der Bedingung anerkennen, daß die Idealität im objectiven Sinne des Worts durch sie gewinne, denn ohne diese Steigerung, welche die eigene Tendenz des Wesens zur Klarheit der Erscheinung befreiet, wird sie der Kategorie des Incorrecten zufallen müssen, oder sie wird komisch werden.

Wie immer und überall, liegt das Komische auch hier darin, daß das dem Begriff nach Unmögliche scheinbar wirklich wird und durch seine empirische Realität unserm Verstande Hohn spricht. Wenn, wie oben erwähnt, die Griechischen und Römischen Heroen und Heroinen auf der Pariser Bühne ehemals mit gepuderten Allongeperücken, mit Reifröcken, Stelzschuhen, Petitdegen und Fächern erschienen, so finden wir heut zu Tage in diesem Costüm eine lächerliche Incorrectheit. Wie wenig aber diese Aeußerlichkeit für die Sache auf sich habe, sehen wir daraus, daß jetzt diese Tragödien von Corneille, Racine und Voltaire auf dem Theâtre francais nicht mehr in jenem Hofgallacostüm der absoluten Monarchie, sondern in wirklich antiken Trachten gespielt werden, ohne

daß diese Veränderung einen Widerspruch mit dem Inhalt hervorriefe. Denken wir uns aber eine absichtliche historische Incorrectheit, so muß dieselbe eine komische Wirkung haben, weil sie als Parodie erscheinen muß. In einem Puppenspiel von Glasbrenner, das Paradies, tritt z. B. Adam mit folgenden Worten in die Scene:

„Ich freue mich sehr darüber, daß ich erschaffen bin. Man kann nicht wissen, wozu das gut ist. (Er sieht sich um.) Ein allerliebster botanischer Garten! Auch die blaue Decke da oben und die warme Laterne drinn sind nicht ohne Verdienst. Abgesehen davon, daß man es als fait accompli hinnehmen muß, wie es einmal da, ist das All auch wirklich ziemlich gelungen. Der Verfertiger hat Anspruch auf den Beifall des Publicums. Es ist doch jetzt wenigstens der Anfang gemacht, die Initiative für eine Schöpfung ergriffen, welche sich durch geeignete Maaßregeln einer starken Regierung noch zu einem ganz netten Aufenthalte heranbilden kann. (Er wirft seine Blicke nach allen Seiten.) Für sechs Tage wirklich allens Mögliche! (Schüttelt den Kopf.) An Einen übrigens, der das vollbracht haben soll, glaube ich nicht. Es werden mehrere gewesen sein: eine Union. Jedenfalls hat Radowitz dabei geholfen, denn ohne Den kommt keine Schöpfung zu Stande. u. s. w. u. s. w."

Unmöglich, rufen wir aus, kann Adam so gesprochen haben! Aber dieser Adam des Puppenspiels spricht wirklich so. Wir sehen, daß die Schöpfung hier mit einem Berliner blasirten Kannegießer anfängt und müssen über diesen Widerspruch des Begriffs des Protoplasten mit der Realität eines raisonnirenden Weißbierphilisters lachen.

Das Correcte besteht im Allgemeinen in einer treuen Beachtung der positiven Normalität der Natur und des

Geistes. Die Freiheit der Kunst vermag jedoch, wie wir gesehen haben, in der Beschränkung auf das Correcte keine genügende Befriedigung zu finden; sie darf unter gewissen Bedingungen sogar incorrect werden, ohne dadurch dem Schönen zu widersprechen. In parodischer Absichtlichkeit kann es komisch werden. Wie aber verhält es sich mit dem Phantastischen? Wie sollen wir jene Compositionen beurtheilen, die physisch und geistig unmöglich scheinen und doch durch die Vermittelung der Kunst mit der ganzen Energie der Wirklichkeit vor uns hintreten? Wie verhalten sich diese Traumgestalten zum Begriff des Häßlichen? Die Kunst hat für sich freilich kein anderes Gesetz, als die Schönheit, aber die Schönheit hat ein nothwendiges Verhältniß zum Wahren und Guten, das auch in den freiesten Productionen der Kunst nicht verletzt werden darf. Diese Identität ist so wenig eine negative Schranke der Kunst, daß im Gegentheil erst durch sie die positive Vollendung des Schönen möglich wird. Von ihr jedoch muß die Richtigkeit unterschieden werden und diese ist es, welche durch ihre Relativität der Phantasie erlaubt, mit den Gestalten der empirischen Realität ein träumerisches Spiel zu treiben. Die Phantasie genießt sich recht in ihrem Spieltriebe, indem sie sich gleichsam von dem Gehorsam lossagt, mit welchem sie dem Positiven in der Reproduction desselben zu huldigen hat, durch ein fesselloses Produciren von Gestalten, die nur ihrer eigenen Schöpferkraft angehören. Sie vergewissert sich ihrer Freiheit durch die Saturnalien ihrer Willkür. Sie scherzt mit ihrer Ueberschwänglichkeit. Sie erschafft Pflanzen, die in keiner Flora, Thiere, die in keiner Fauna, Begebenheiten, die in keiner Geschichte vorkommen. Kann auch bei diesem phantastischen Wesen noch von Correctheit die Rede sein? Es scheint nicht so, denn mit welchen

positiven Normalformen sollen diese Kunstgebilde verglichen werden?

Zunächst werden wir uns erinnern müssen, daß Natur und Geschichte selber reich sind an phantastischen Erzeugnissen. Wenn nur der Verstand darin wirksam sein dürfte, würden dieselben freilich nicht vorkommen, aber Zufall und Willkür ergehen sich in den keckesten Ausgelassenheiten; es ist buchstäblich wahr, daß die empirischen Combinationen mit den Erfindungen der subjectiven Phantasie dreist zu wetteifern vermögen. Dem Verstande allein zufolge dürfte es schwerlich Thiere geben, die äußerlich von Pflanzen nicht unterscheidbar sind, wie die große Gruppe der Phytozoen. Der Verstand allein würde jene vorsündfluthlichen Riesenconvolute widersprechender Formen nicht hervorgebracht haben. Auch in der jetzigen organischen Epoche der Erde würde er keine fliegenden Fische, Flügeleidechsen, fliegende Mäuse, Eidechsen mit langen, spießlöffelförmigem Schnabel, Nagethiere mit Fischschuppenschwänzen, warmblütige Säuger, die uns aus den Wogen des Meeres heraus als Fische necken u. s. w. geduldet haben. Die Natur, mehr als verständig, nämlich vernünftig, ist in ihrer Freiheit auch launig und phantastisch genug, das scheinbar Widersprechende zu vereinen. Nur das scheinbar Widersprechende, denn im Innern des Organismus darf kein Widerspruch sein, weil er sonst nicht lebensfähig wäre; in der äußern Form hingegen kann er widersprechend erscheinen. Die Phantastik der Kunst hätte also, wenn sie Stierlöwen, Adlerstiere, Greife, Sphinxe, Centauren u. dgl. erschafft, Analogien der Natur für sich. Nicht weniger in der Geschichte, denn die Freiheit des Geistes erzeugt in Verbindung mit dem Zufall die ungeheuerlichsten, fabelhaftesten Phänomene, welche die Phantastik der Natur unendlich überbieten.

Der Geist bringt zahllose phantastische Gestalten und Begebenheiten hervor, deren buntschillernde Existenz oft die kühnsten Phantasmagorien der Künstler kaum zu dichten gewagt haben würden. Napoleons des Ersten Leben — das Leben eines Lieutenants der Artillerie, eines Generals, eines Staatsmannes, eines Eroberers, eines Verbannten, — welche Phantasie hätte Kraft genug gehabt, ein solches Wundergedicht zu ersinnen? Das Leben der Goldfinder in den Californischen und Australischen Minen, wer würde es nicht noch vor einem Decennium für ein Mährchen erklärt haben? Der Zug der Mormonen von Nauvoo durch die Wüste zum Utahsee — wer hätte, während im alten Europa Barricaden gebaut wurden, gleichzeitig solche wahrhaft Alttestamentliche Poesie in dem verständigen Nordamerika erwartet? Othello, gespielt von Ira Aldridge, einem wirklichen Mohren, — wie hätte Shakespeare sich dies träumen lassen? — Doch wir halten ein, weitere Thatsachen anzuführen; Thatsachen, die unserm Jahrhundert, unserer nächsten Gegenwart angehören; Thatsachen, die nicht durch weite Entlegenheit, durch graues Alterthum, durch Ueberdichtung der Tradition einen phantastischen Schimmer erst erhalten haben. — Der Geist geht über die verständige Zweckmäßigkeit, über das bloße Bedürfniß, über die kahle Nützlichkeit unbedenklich hinaus, wenn es gilt, seiner Eigenthümlichkeit Raum zu schaffen. Aber auch die reinen Contouren der Schönheit achtet er nicht, wenn er dem Drange folgt, seine Individualität zu markiren. Welcher Wunderlichkeit begegnen wir nicht in der Mode der Völker? Man erinnere sich z. B. jener mittelaltrigen Schnabelschuhe, die in ein spitzes, schellenverziertes Horn sich emporbogen. Forderte die Gestalt des Fußes eine solche Form? Nein. Gewährte sie eine besondere Bequemlichkeit? Gewiß

nicht. Sollten diese Hörner ernstlich auf Schönheit Anspruch machen? Unmöglich. Wozu also existirten sie? Offenbar nur, um einer tollen Laune des übermüthig spielenden Geistes zu genügen. Man erinnere sich jener Trachten des Directoriums, wie Wattier sie so trefflich auf jenem Bild in der Galerie Moreau gemalt hat. Während die Frauen als merveuilleuses Hals und Busen, die Arme, ja, durch den Seitenschlitz der Tunika mehr als nur die Waden bloß trugen, während sie also die Natur enthüllten, sehen wir die Dandys als Incroyables recht im Gegensatz die Natur durch stupende Haarwulste, durch steife breite Kinntücher, durch seltsam zugespitzte Rockschöße gleichsam unkenntlich machen. Solcher Gestalten erinnere man sich, um einzugestehen, daß die Geschichte mit ihren phantastischen Formationen oft mitten am sonnenhellen Tage in die Traumwelt überzuschwanken scheint.

Wenden wir uns zur Kunst zurück, so werden wir für ihre Phantastik eine ästhetische Grenze anzuerkennen haben, nicht was die Richtigkeit, wohl aber, was die Wahrheit der Gebilde anbetrifft. Sie müssen uns mit der Illusion ergreifen, zwar kein directes empirisches Gegenbild, jedoch eine gewisse Realität zu haben. Dies Verhältniß nennen wir die ideelle Wahrscheinlichkeit. Unserm Verstand widersprechen sie und doch müssen sie sich ihn durch ihre Einheit in ihren Widersprüchen, durch die Natürlichkeit in ihrer Unnatur, durch die Wirklichkeit in ihrer Unmöglichkeit unterwerfen. Wir müssen anerkennen, daß solche Geschöpfe der Phantasie, wie Chimären, Hekatoncheiren, Centauren, Sphinxe u. s. w. anatomisch und physiologisch unmöglich wären, aber doch müssen sie uns in solcher Harmonie mit sich erscheinen, daß bei ihrem Anblick ein Zweifel an ihrer

Realität unmittelbar gar nicht in uns aufkommt. Das von dem Verschiedenen Hergenommene muß seiner Wahrheit nach gebildet sein. Ohne dieser Forderung zu entsprechen, würden wir das Phantastische für incorrect erklären müssen. Diese Correctheit der Einheit, der Symmetrie und der Harmonie im Heterogenen, das die Willkür der Phantasie verknüpft hat, muß vorhanden sein, widrigenfalls die Gestaltung häßlich oder komisch ausfällt. Eine Aegyptische Sphinx vereinigt ein Menschenhaupt und einen weiblichen Busen mit dem Leibe der Löwin. Anatomisch und physiologisch ist solche Einheit unmöglich; die Plastik gibt sie uns aber mit solcher Bestimmtheit und Klarheit, daß wir im Moment des Anschauen an jenen naturwissenschaftlichen Scrupel gar nicht denken. Wie ruhig liegt doch der Leib auf seine Tatzen hingestreckt, wie gerade ist der Hals emporgerichtet, wie sinnig das Auge vor sich hinblickend! Und wir sollten diese Existenz in unserer Phantasie nicht kategorisch gewähren lassen? Wäre freilich das Frauenhaupt mit dem Körper der Löwin nicht in natürlich scheinendem Uebergang verschmolzen, wäre der eine dem andern nur aggregatmäßig angesetzt, verschwisterte sich das an sich Heterogene nicht ungezwungen mit einander, so würden wir die Sphinx häßlich finden. Dasselbe gilt von den ähnlichen Halbthieren, von den phantastischen Pflanzen und selbst den Arabesken. Eine Phantasieblume muß mit ihrer Blattform, Blattstellung, mit ihrem Kelch den Schein der Naturwahrheit vortäuschen; ihre Proportionen müssen ästhetisch möglich sein. — Auch für den Geist werden wir, wie phantastisch er ausschweife, die Wahrscheinlichkeit im Sinne der Idee fordern; im Sinne der Idee, denn dem verständig empirischen kann die Phantastik schlechthin widersprechen, ohne höhere Gesetze zu

verletzen. Die Excentricität muß innerhalb ihrer Wirbel eine gewisse Möglichkeit behalten; d. h. man darf nicht schon, womit so viele Heutige zufrieden sind, das Absurde mit dem Phantastischen verwechseln. Manche Autoren der ältern romantischen Schule in Deutschland haben ihre gesunden Anfänge in eine geschmacklose Verworrenheit auslaufen lassen, die sie für den Gipfel poetischen Tiefsinns nahmen, während sie damit in der That nur beim Absurden, beim ideenlosen Nihilismus angelangt waren. Arnim's treffliche Dolores, Brentano's Godwi oder das steinerne Bild der Mutter, sind Beispiele dazu ([28]). — Unter den modernen Malern hat Grandville sich wohl als einen Riesen der phantastischen Kunst bewährt. Wie wunderbar sind in seinen Fleurs animés die Mädchengestalten mit den Blumenformen verwebt, so daß man nicht weiß, soll man sagen, die Mädchen seien zu Blumen oder die Blumen zu Mädchen geworden! Die Blume ist nur ein Schmuck, aber ein so botanisch correcter, daß seine Drapperie mit der menschlichen Gestalt den identischen Charakter zeigt ([29]). In seinem Werk, un autre monde, unstreitig dem Culminationspunct seines Genies, hat er sich aber in Wagnisse eingelassen, deren Widersprüche unsere Phantasie völlig zerreißen. Wir stehen mit ihnen an der Grenze des Wahnsinns und vermögen die Anschauung kaum zu ertragen. Worin liegt das Peinliche mancher dieser Bilder? Wir glauben darin, daß Grandville innerhalb des Phantastischen nicht nur der ästhetischen Wahrscheinlichkeit treu blieb, vielmehr in der absoluten Losgelassenheit der dichtenden Willkür eine erschreckende Naturwahrheit behalten hat. Die Höllenbreughel, die Teniers und Callot haben für ihre Versuchungen des heiligen Antonius höchst phantastische Figuren erschaffen, die aber von aller

Naturtreue abstrahiren und nur einen phantastischen aplomb besitzen. Grandville dagegen hat in seinen Verzerrungen nicht blos eine Schildkröte mit einem Pudelkopf, nicht blos einen Bären mit einem Schlangen-, eine Heuschrecke mit einem Papagaienkopf; er hat nicht blos Maschinen als Menschen, Menschen als Maschinen gemalt; sondern er hat unter Anderm auch einen Thierzwinger gemalt, vor welchem selbst antediluvianische Monstra sich entsetzen würden, denn wir erblicken in ihm Doppelthiere, die nicht blos Synthesen zwieträchtiger Formen, vielmehr sich ausschließende Bildungen sind, welche die Illusion der Einheit in einer fürchterlichen Weise vernichten. Wir sehen z. B. einen Büffel, dessen Schwanz in eine krokodilartige Schlange endet, so daß nun zwei Hufe des Büffels nach vorn, zwei Tatzen des Krokodils nach hinten gerichtet sind, ein Zwiespalt der Tendenz, der die Einheit auf verrückte Weise stört. Oder auch wir sehen von einem Kletterbaum einen Löwen herabstürzen, dessen Schwanz ein Pelikanhals ist, welcher eben einen Fisch verschlingt. Dies ist wirklich häßlich und zu gräßlich, um komisch wirken zu können. Mit einer komischen Wendung werden allerdings selbst die extremsten Widersprüche erträglich. So hat Grandville in demselben Werk eine Menagerie gemalt, vor deren Käfigten allerlei neugieriges Thiervolk sich umtreibt. Da erblicken wir den Englischen Einhornleoparden im Käfigt und vor demselben eine Hundegestalt mit dem Kopf und Hut eines Matrosen, der eine kurze Pfeife raucht. Vor einem in sich verdoppelten Napoleonischen Adler sehen wir eine Sphinx kauern, welche den Kopf einer Elsassischen Amme hat, die, statt mit der Aegyptischen Kalantika, mit ihrer bekannten hohen Haube geziert ist. Jener Matrosenhund, diese Sphinxamme, das ist phantastisch und witzig,

ohne häßlich zu sein. — Um die schlechte Unwahrscheinlichkeit einer falschen Phantastik zu verspotten, erfindet die Komik auch wohl das Unmögliche, trägt es aber im Ton der doctrinärsten Ehrlichkeit vor, wie Lukianos so vortrefflich in seinen wahren Geschichten die Aufschneiderei der Reisenden und die Pedanterie der Gelehrten zugleich verspottet (30).

Nun könnte man noch das Mährchen als eine Gattung anführen, in deren Wesen der Widerspruch mit der Normalität der Natur und Geschichte liege. Wimmelt es nicht von Gestalten und Begebenheiten, welche der positiven Gesetzmäßigkeit ins Gesicht schlagen, also unmöglich, also incorrect sind? Das wahrhafte Mährchen wird aber niemals incorrect sein in dem Sinne, daß seine Unmöglichkeiten nicht symbolisch wahrscheinlich wären. Seine Blumen werden singen; seine Thiere werden sprechen; Menschen werden sich in Thiere, Thiere in Menschen verwandeln und Wunder über Wunder werden geschehen: aber durch diese Phantastik wird ein tiefer, man möchte sagen, heiliger Anklang der Natur- und Geschichtwahrheit hindurchgehen; die künstlichen Hüllen, mit welchen die Civilisation alle Verhältnisse umkleidet, werden von der Unbedingtheit der Mährchenwelt durchbrochen. Es bleibt, wie im Orientalischen und Altnordischen Mährchenstock (weniger im Celtischen), innerhalb der Idee correct und bewahrt sich die natürliche Unschuld der kindlichen Phantasie. Läßt es einen Menschen in einen Esel verwandelt werden, so läßt es denselben noch immer als Menschen denken und handeln, aber als Esel Stroh und Disteln fressen. Es wird nicht auf solche Absurditäten verfallen, wie sie unsere jüngste Mährchenpoesie uns dargeboten hat. In Redwitzens Mährchen vom Tannenbaum soll der

Tannenbaum ein Symbol Gottes sein. Der Tannenbaum liebt trocknen sandigen Grund; Redwitz läßt dennoch seinen Wurzeln einen Quell entrauschen — das soll der Mensch sein, der sich, der natürlichen Fallkraft folgend, in die Weite und Breite der Welt verliert und endlich in Gefahr ist, zu stagniren und zu vertrocknen. Da sendet ihm der Baum einen rettenden Ast nach — und nun fließt der Bach rückwärts seinem Ursprung wieder zu! Der Erlöser der Menschen — durch einen nachgeschleuderten Tannenast symbolisirt! Welche dürre Nadelholzpoeterei! Ein rückwärts fließender Bach! Welch' ein Tiefsinn!

B.

Die Incorrectheit in den besondern Stylarten.

Die Kunst hat an der Idee der Natur und Geschichte eine allgemeine Norm für die Correctheit ihrer Gebilde. Allein sie erzeugt sich auch durch ihre eigene Nothwendigkeit Normen, denen sie sich für die Verwirklichung ihrer Werke unterwerfen muß. Wir nennen die besondere Form ihres typischen Verfahrens Styl. Ein Kunstwerk ist nur dann correct, wenn es die Eigenthümlichkeit eines besondern Styls durchführt. Eine Vernachlässigung dieser Identität wird incorrect. Es gehört nicht hieher, die verschiedenen Richtungen abzuleiten, in welche das Ideal für seine Realisirung durch den Styl auseinandergeht. Wir haben dieselben nur so viel hier zu beachten, als erforderlich ist, uns eine besondere Form des Häßlichen zu erklären, die aus der Negation der Individualität eines Styls entspringt.

Aus der Idee des Schönen selber ergibt sich, daß die Darstellung eines Kunstwerkes entweder im hohen und

strengen, im mittlern, oder im leichten und niedern Styl möglich ist. Für eine dieser Tonarten muß der Künstler sich entschließen. Jede enthält Abstufungen in sich, die Uebergänge zu den andern bilden, aber jede hat eine nur ihr zukommende ästhetische Qualität. Die Kunst muß darauf bestehen, daß ihre Producte entschieden in der einen oder andern dieser Stylarten gehalten seien. Werden dieselben, wie besonders in der Romanform geschieht, gemischt, so müssen doch innerhalb der Mischung die Unterschiede in ihrer Reinheit für sich hervortreten. Der hohe Styl schließt Formen und Wendungen von sich aus, die dem mittlern erlaubt sind; der mittlere solche, deren der niedere sich bedienen darf und muß. Der hohe Styl strebt ins Erhabene hinauf; der mittlere bewegt sich würdig und anmuthvoll; der niedere geht in das Gewöhnliche, noch mehr aber in das Burleske und Groteske über. Es ist folglich incorrect, wenn in einem Kunstwerk ein durch sein Wesen geforderter Styl nicht durchgehalten wird. Die Feierlichkeit des Hymnus, die Begeisterung des Dithyrambus, der Schwung der Ode schließen z. B. Worte und Wendungen von sich aus, welche für das einfach gesellige Lied unverfänglich sind. Umgekehrt würde es nicht weniger incorrect sein, wenn dies im Pomp von Prachtausdrücken sich ergehen wollte, die lediglich dem hohen Styl eignen. Die Geschichte der Kunst bietet uns in Ansehung der Reinheit des Styls die ähnliche Erscheinung dar, wie die Geschichte der Wissenschaft in Ansehung der Methode. In der Wissenschaft sind die Werke äußerst selten, die ein Bewußtsein über ihr Verfahren besitzen. Die Mehrheit der wissenschaftlichen Darstellungen ist sich nicht klar, ob sie den Gegenstand analytisch, synthetisch oder genetisch behandelt. Und so erkennen wir denn auch in vielen Kunstwerken eine

ähnliche Bewußtlosigkeit des Künstlers über sein Verhältniß zu dem Ton, den er von vorn herein hätte fixiren müssen. Manche Widersprüche entstehen auch dadurch, daß andere, als nur ästhetische Motive die Darstellung bestimmten. Die Frazzen z. B., die wir an den Säulknäufen Gothischer Kirchen antreffen und die bekanntlich oft sehr cynische Objecte in sich schließen, können als ein Luxus der Phantasie, der die Macht des totalen Eindrucks nicht zu schwächen vermag, geduldet werden; sie hatten aber nicht in ästhetischen Gründen, sondern in andern Beziehungen ihren Ursprung, die zum Theil der socialen Stellung und Tradition der Bauhütten angehörten. Aus dem Styl des Ganzen können sie nicht abgeleitet werden und dem harmonischen Sinn eines Griechen wären sie als ungehörig erschienen. Die Verstöße sind oft nicht grell, aber doch fühlbar. Hölty's Trinklied (Ein Leben, wie im Paradies, gewährt uns Vater Rhein) ist im mittlern Styl gedichtet, der in den leichten überklingt. Wenn Hölty aber zuletzt singt:

Es lebe jeder Deutsche Mann,
Der seinen Rheinwein trinkt,
So lang er's Kelchglas halten kann,
Und dann zu Boden sinkt!

so geht diese letztere Wendung aus dem mittlern und leichten Ton in den niedern über. Trinken, bis man zu Boden sinkt — das ist brutal. Wenn das Leben im Paradiese, welches der Vater Rhein gewährt, mit diesem Resultat endigen soll, so ist es nicht sehr einladend. Und einem solchen Zecher noch ein Lebehoch auszubringen, ist auch nicht ansprechend. In derselben Strophe läßt Hölty die Winzerin hoch leben, die er sich zur Königin erkor. Wie nahe lag es, von hier aus einen ganz andern, edleren Schluß zu ge-

winnen, als jenen rohen, der die Jovialität des Liedes gar zu Deutsch beendet.

Das unabsichtliche Vermischen der Stylarten, das bewußtlose Ueberspringen von einer in die andere wird häßlich; komisch wird es nur, wenn es mit Ironie parodistisch hervorgebracht wird. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hat man an und in den Gothischen Kirchen und Rathhäusern viel Reparaturen, Ergänzungen, Umbauten in einem antikisirenden Styl gemacht, dessen heitere Schönheit mit der Tendenz zum Erhabenen im Deutschen Styl gar nicht im Einklang war; ein Widerspruch, den man nur häßlich, nicht komisch finden kann, zumal die meisten dieser supplementarischen Bauten in sich selbst oft Monstra des Styles waren, den sie ausdrücken sollten. Wenn aber das Herunterfallen aus einer Tonart in die andere mit Absicht hervorgebracht wird, kann es ein Hauptmittel der Komik werden. Der große Napoleon erinnerte seine Krieger in Aegypten daran, daß vierzig Jahrhunderte von den Pyramiden auf sie herabschaueten. Auf einem Bilde erbicken wir Faustin I., wie er seine halbnackte Garde im spärlichen Schatten einiger Palmen mit den Worten haranguirt: „Soldaten! Von der Höhe dieser Palmen schauen — vierzig Affen auf Euch herab!" Der feierliche Beginn der Rede widerspricht sich durch ihren Ausgang — aber komisch.

Die allgemeinen Gesetze des ästhetischen Ideals werden aber durch den nationalen Styl zu einer charakteristischen Besonderung individualisirt, welche aus der Raçe, aus dem Local, aus der Religion und aus der Hauptbeschäftigung entspringt, der ein Volk sich widmet. Je mehr der Genius einer Nation in Thaten sich ausdrückt, um so mehr geistiger Gehalt tritt in ihr Selbstgefühl und um so individueller kann

ihr Kunststyl werden. Eine Nation verfügt nicht frei über ihr Schicksal; sie ist in den ungeheuren Zusammenhang des ganzen Weltlebens eingegliedert und wird oft durch Bedingungen in ihrer Existenz beschränkt, die ihr lange verborgen bleiben, die ihr sogar zuweilen erst in der tragischen Epoche ihres Unterganges klar werden. In dem Nationalstyl können sich deshalb Formen entwickeln, welche zwar der Eigenthümlichkeit der Nation entsprechen, jedoch zugleich so sehr mit der unvermeidlichen, besondern Beschränkheit ihres Selbstgefühls verwachsen sind, daß sie mit den absoluten Forderungen des Ideals nicht übereinstimmen und, einmal zur Gewohnheit, zum allgemeinen Vorurtheil geworden, ihre Kunst auf einem unvollkommneren Standpunct festhalten. Ein Volk setzt dann bei seinen Künstlern stillschweigend die Befolgung dieser habituellen Normen voraus; sie werden, indem die Zeit ihre Herrschaft befestigt, zu einem empirischen Ideal, an welchem man die Correctheit mißt. Was nicht innerhalb der Schranken desselben hervorgebracht wird, gilt alsdann einem Volk für incorrect. Wir bedienen uns ganz richtig, um das Problematische des hier entspringenden Urtheils zu bezeichnen, des Ausdrucks Nationalgeschmack für die individuelle Typik in der Kunst einer Nation.

Es versteht sich, daß der Nationalgeschmack mit den Forderungen des Ideals zusammenfallen kann; eben sowohl aber kann auch das Gegentheil stattfinden. In diesem letztern Fall wird es möglich, daß der Künstler gerade dadurch, daß er im höchsten Sinne des Worts correct ist, im Sinne des Nationalstyls incorrect wird. Der Künstler, dem absoluten Gebote der Kunst getreu, geräth durch diesen Gehorsam in Widerspruch mit dem empirisch fixirten Ideal. In China z. B. hat sich die Architektur als Holzbau entwickelt. Um

nun das Holz, welches die Chinesen als das fünfte Element nehmen, gegen die Witterung zu schützen, hat man es mit Porzellanfliesen belegt und mit Firniß überstrichen und, um die Monotonie zu brechen, sich an bunte, grelle Farben gewöhnt. Der Farbenglanz des Lacks, durch Vergoldung gesteigert, ist national geworden und correct im Chinesischen Sinn erscheint nunmehr nur dasjenige, was dieser hellen Farbenmannigfaltigkeit entspricht. Oder man erinnere sich, daß die Franzosen vermeintlich die abstracte Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung beim Drama für Aristotelisch hielten, daß sie diese Theorie zur absoluten Norm bei sich erhoben, so wird man begreifen, daß ihnen ein Verstoß gegen eine der drei Einheiten als incorrect erscheinen mußte. Sie hatten sich so sehr in jene abstracte Einheit hineingedacht, hineingelebt, daß eine Abweichung von derselben, und wäre sie noch so poetisch gewesen, von ihnen als häßlich empfunden wurde. Man vergegenwärtige sich nur eines der bekannten Urtheile, welche Voltaire von seinem nationalen Gesichtspunct aus über die Englische Bühne als eine barbarische fällte, weil bei dieser umgekehrt der Wechsel von Ort und Zeit und der Uebergang der Haupthandlung in eine freie Mannigfaltigkeit episodischer Nebenhandlungen, die von den Franzosen nur dem Epos gestattet wurden, zum nationalen Ideal sich entwickelt hatte. — Verbindet sich die Bestimmtheit des nationalen Styls mit religiösen Anschauungen, so kann dieselbe, wenn sie im Sinn des absoluten Ideals incorrect ist, die reine Gestaltung des Schönen oft lange Zeit niederhalten. Die Kunst kann in ihrer Technik nicht nur, sondern auf andern Gebieten, die mit dem religiösen nicht direct zusammenhängen, auch in ihrem idealen Streben schon höhere Stufen erreicht haben, sieht sich aber auf dem

religiösen gezwungen, die typische Gestalt, wiewohl sie sogar häßlich sein kann, noch immerfort zu reproduciren; wie Gutzkow in seinem humoristischen Roman Mahaguru veranschaulicht hat, worin die Gebrüder Hali-Yong in Tübet einem Ketzerproceß unterworfen werden, weil sie gewagt haben, das Bild des Gottes zu verschönen und in ihrer Götterfabrik an der Statue des Dalai Lama den Zwischenraum zwischen Mund und Nase in einer ästhetischeren Dimension darzustellen, als die geheiligten Traditionen es gestatteten. So finden wir im Kreise des Islam die Plastik und Malerei durch das Verbot des Koran gehemmt, eine beseelte Gestalt zu bilden; sie bleibt also auf das Feld der Ornamentik beschränkt und hat die plastische Productionskraft in den überschwänglichen Reichthum derselben ergießen müssen.

Wir besitzen in den verschiedenen Nationalstylen zugleich verschiedene objective Formen des ästhetischen Ideals. Sie sind insofern das adäquate Mittel, gewisse Zustände, Empfindungen, Stimmungen auszudrücken. Es wird deshalb zur Correctheit gehören, den einer besondern Aufgabe entsprechenden Styl zu finden und ihn consequent, nach den ihm inhärirenden Eigenheiten, durchzuführen. Es kann z. B. der ästhetischen Wahrheit gemäß sein, einen Gegenstand im Chinesischen oder Griechischen oder Maurischen Styl u. s. w. darzustellen. In solchem Fall würde man incorrect werden, nicht auch die richtigen Formen des betreffenden Nationalstyls zu verwenden. Man erinnere sich an Montesquieu's Briefwechsel zwischen Usbeck und Rica, der das Persische Costum angelegt hat; an Voltaire's Zadig; an Lessing's Nathan; an Göthe's Westöstlichen Divan; an Rückert's Oestliche Rosen u. s. w., in welchen Dichtungen überall der Muhammedanisch Orientalische Styl herrscht.

Innerhalb einer Nation pflegt ihr Kunststyl wiederum verschiedene Epochen der Entwicklung zu durchlaufen, die sich als Schulen gestalten. Eine Schule fixirt eine Zeit lang einen eigenthümlichen Geschmack, der in der Realisirung des Ideals eine besondere Stufe ausmacht und daher sich ähnlich, wie ein Nationalstyl, zu einem relativen ästhetischen Kanon machen kann. Im Allgemeinen wird sich in einer Schule die Richtung eines Nationalstyls zur reinsten Darstellung zusammenfassen. Das Ideal eines Nationalgeistes wird mit dem Ideal einer Schule zusammenfallen; die übrigen Schulen derselben Nation werden als voraufgehende und nachfolgende Entwicklungsmomente der Hauptschule erscheinen. Ein solcher Styl wird durch die Universalität, zu welcher er sich erhebt, auf bleibende Weise Organ der Kunst werden können, wie wenn wir heut zu Tage in der Malerei sagen, daß ein Bild im Italienischen oder Niederländischen Styl gemalt sei, zugleich aber angeben, ob es in der Weise der Florentinischen oder Römischen oder Venetianischen oder Sienesischen Schule u. s. w. concipirt sei. Ist einmal eine solche Voraussetzung gemacht, so wird der Künstler incorrect, wenn er sich nicht den Eigenheiten unterwirft, die zu den constitutiven des besondern Schulgeschmacks gehören. Es ist nicht unmöglich, daß einige derselben nicht correct sind im Sinne der Naturwahrheit; der Künstler würde incorrect im Sinne der Schule werden, wollte er nicht mit ihrer Individualität auch ihre Fehler realisiren, weil er, aller Wahrscheinlichkeit nach, ohne dieselben auch nicht die Tugenden würde erreichen können, welche den Styl der Schule auszeichnen.

Hier ist der Punct, eines Begriffs zu erwähnen, der Göthe viel beschäftigt hat, nämlich des Dilettantismus.

Göthe hat in seiner Bearbeitung von Diderots Versuch über die Malerei sich demselben insofern entgegengesetzt, als Diderot die pragmatische Nothwendigkeit des Richtigen mit der ästhetischen Wahrheit des Ideals verwechselte. In der wohlbegründeten Polemik, welche er dem Pedantismus der akademischen Steifheit entgegensetzte, wurde er zum unbedingten Apologeten der Natur, die, ihm zufolge, nichts Incorrectes macht, denn sagt er, jede Gestalt, sie mag schön oder häßlich sein, hat ihre Ursache, und unter allen existirenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll. Göthe, der Apologet der nach Regeln producirenden Kunst, geht seinerseits so weit, zu behaupten, daß man eher sagen dürfte: Die Natur ist niemals correct! „Die Natur arbeitet auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfs, unbekümmert, ob es schön oder häßlich erscheine. Eine Gestalt, die von Geburt an schön zu sein bestimmt war, kann, durch irgend einen Zufall, in Einem Theile verletzt werden: sogleich leiden andre Theile mit. Denn nun braucht die Natur Kräfte, den verletzten Theil wiederherzustellen, und so wird den übrigen etwas entzogen, wodurch ihre Entwickelung durchaus gestört werden muß. Das Geschöpf wird nicht mehr, was es sein sollte, sondern was es sein kann." Die Zucht der Schule und den unschätzbaren Werth ihrer Erfahrung hervorhebend ruft Göthe weiterhin aus: „welches Genie der Welt wird, auf Einmal, durch das bloße Anschauen der Natur, ohne Ueberlieferung, sich zu Proportionen entscheiden, die ächten Formen ergreifen, den wahren Styl erwählen und sich selbst eine Alles umfassende Methode erschaffen!" Diese Tendenz hat er 1799 in dem Entwurf eines Werkes verfolgt, von welchem zu bedauern ist, daß er keine Ausführung, auch nicht von einem Göthe-

enthusiasten, erhalten hat. Wenn bei uns Deutschen etwas einmal im Ganzen vollbracht ist, dann wird es bis zur Schäbigkeit wiederholt, aber einen kleinen Schritt vorwärts zu gehen und selbst weiter fortzuarbeiten, ist das bei Weitem Seltnere. Die bequeme Manier, Fragmente zusammendrucken zu lassen und mit solcher Blumenleserei sich doch auch einen literarischen Namen zu machen, ist wohl bei keiner Nation so, wie bei der unsrigen, im Schwange. Jener Aufsatz, den wir meinen, findet sich in den Werken Band 44.: über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten. Er enthält eine vollständige, oft sehr detaillirte Disposition, deren Entwicklung wir hiermit einer jüngern Kraft empfehlen und an's Herz legen wollen. Göthe stellt zuerst den Begriff des Dilettantismus im Allgemeinen auf, parallelisirt ihn der Pfuscherei im Handwerk, specificirt ihn in den einzelnen Künsten, gibt seinen Nutzen und zuletzt seinen Schaden an. Wir wollen aus diesen Bemerkungen dasjenige ausheben, was sich auf die Erzeugung des Häßlichen bezieht. „Die Kunst gebietet der Zeit, der Dilettantismus folgt der Neigung der Zeit. Wenn die Meister in der Kunst dem falschen Geschmack folgen, glaubt der Dilettant desto geschwinder auf dem Niveau der Kunst zu sein. Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproduciren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objectiven Ursachen und Motiven und meint nun den Empfindungszustand, in den er versetzt ist, auch productiv und praktisch zu machen; wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte. Das an das Gefühl Sprechende, die letzte Wirkung aller poetischen Organisationen, welche aber den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt, sieht

der Dilettant als das Wesen derselben an und will damit selbst hervorbringen. — Was ihm eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, constituirt. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, gibt sich aber durchaus dem Stoff dahin, anstatt ihn zu beherrschen. Man wird finden, daß der Dilettant zuletzt vorzüglich auf Reinlichkeit ausgeht, welches die Vollendung des Vorhandenen ist, wodurch eine Täuschung entsteht, als wenn das Vorhandene zu existiren werth sei. Eben so ist es mit der Accuratesse und mit allen letzten Bedingungen der Form, welche eben so gut die Unform begleiten können. — Der Dilettant überspringt die Stufen, beharrt auf gewissen Stufen, die er als Ziel ansieht und hält sich berechtigt, von da aus das Ganze zu beurtheilen, hindert also seine Perfectibilität. Er setzt sich in die Nothwendigkeit, nach falschen Regeln zu handeln, weil er ohne Regeln auch nicht dilettantisch wirken kann und er die ächten objectiven Regeln nicht kennt. Er kommt immer mehr von der Wahrheit der Gegenstände ab und verliert sich auf subjectiven Irrwegen. Der Dilettantismus nimmt der Kunst ihr Element und verschlechtert ihr Publicum, dem er den Ernst und den Rigorismus nimmt. Alles Vorliebnehmen zerstört die Kunst, und der Dilettantismus führt Nachsicht und Gunst ein. Er bringt diejenigen Künstler, welche dem Dilettantismus näher stehen, auf Unkosten der ächten Künstler in Ansehen. — Der poetische Dilettantismus vernachlässigt entweder das unerläßlich Mechanische und glaubt genug gethan zu haben, wenn er Geist und Gefühl zeigt; oder er sucht die Poesie blos im Mechanischen, worin er sich eine handwerksmäßige Fertigkeit erwerben kann, und ist ohne Geist und Gehalt. Beide sind schädlich, doch schadet jener mehr der Kunst,

dieser mehr dem Subject selbst. — Alle Dilettanten sind Plagiarii. Sie entnerven und vernichten jedes Original schon in der Sprache und im Gedanken, indem sie es nachsprechen, nachäffen und ihre Leerheit damit ausflicken. So wird die Sprache nach und nach mit zusammengeplünderten Phrasen und Formeln angefüllt, die nichts mehr sagen, und man kann ganze Bücher lesen, die schön stylisirt sind und gar nichts enthalten. Kurz alles wahrhaft Schöne und Gute der ächten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profanirt, herumgeschleppt und entwürdigt."

C.

Die Incorrectheit in den einzelnen Künsten.

Im Allgemeinen besteht also, wie wir gesehen haben, die Incorrectheit in der Unrichtigkeit, in dem Abweichen von der Gesetzlichkeit, welche der Natur und dem Geist einwohnt. Im Besondern besteht sie in dem Ungehorsam und Widerspruch gegen die ideale Bestimmtheit eines Styls, gegen den Styl einer Nation, gegen den Styl einer Schule. Wenn man Kant's Unterscheidung von Ideal und Normalexistenz (31) auf den Begriff des Incorrecten anwendet, so kann man sagen, daß das ästhetische Ideal innerhalb des Geschmacks einer Nation, einer Schule, zu einer particulären Normalexistenz fortgebildet und fixirt werde. Eine Schule oder Nation identificirt dann die empirisch durch den geschichtlichen Proceß entstandene Normalexistenz mit dem absoluten Ideal. Die Correctheit kann insofern, wie wir uns überzeugten, zu einer negativen Schranke der ästhetischen Production werden.

Glücklicherweise hat aber jede Kunst, schon durch die Beschaffenheit ihres Darstellungsmittels, einen ihr eigenthümlichen Trieb, der solche Beengtheit wieder durchbricht und unabweisliche Incorrectheiten im Sinne des conventionellen Styls erzeugt, weil er sonst der specifischen Nothwendigkeit,, der für seine Kunst erforderlichen Correctheit, nicht würde genügen können. Hierin liegt das Geheimniß, weshalb allgemeine Richtungen, auch wenn sie legislative Autorität gewonnen haben, die künstlerische Production doch niemals ganz zu ruiniren vermögen. Es ist die individuelle Correctheit der einzelnen Kunst, von welcher diese höchst objective Wirkung ausgeht.

Alle Künste sollen das Schöne darstellen, jede aber kann es nur innerhalb ihres specifischen Mediums. Die Aesthetik hat im System der einzelnen Künste die Regeln des daraus resultirenden Verfahrens zu entwickeln. Wie schon früher bemerkt worden, würde es von unserer Seite ungeschickt sein, hier in das Detail zu gehen, weil es nur in der Litanei bestehen könnte, allen positiven Bestimmungen die Abweichung als einen Verstoß gegen die nöthige Correctheit hinzuzufügen. Wir haben uns deshalb mit der Angabe einiger allgemeinen Puncte zu begnügen, aus welchen diejenige Incorrectheit ersichtlich wird, die gerade einer jeden Kunst aus ihrer Eigenthümlichkeit heraus als die Gefahr einer besondern Verhäßlichung drohet.

Die bildenden Künste lassen uns das Schöne im Raum, in der stummen Materie, erscheinen. Die Baukunst hat die Aufgabe, die Materie durch die Materie zu heben und zu tragen. Sie muß daher vor allen Dingen den Schwerpunct beachten. Verfehlt sie diesen, so wird sie incorrect und alle sonstige ornamentale oder pittoreske Schönheit kann den architektonischen Grundfehler nicht vergüten. Die Schwere

corrigirt dann selbst den Fehler d. h. das Gebauete stürzt wieder ein; eine theure Art der Correctur, die aber in unserer Zeit sehr beliebt ist. Scheinbar kann der Schwerpunct verrückt sein, allein nicht thatsächlich. So ist der schiefe Thurm zu Pisa mit dem fundamentalen Gesetz der Architektur nur scheinbar in Widerspruch; er ist ein Kunststück des technischen Uebermuthes; Niemand aber wird dies schön finden, denn die Baukunst soll auch in der größten Kühnheit der Verhältnisse das Gefühl der Sicherheit und der Dauer erzeugen. Erst wenn dieser primitiven Forderung genügt ist, können auch andere architektonische Consequenzen befriedigt werden. Ein Bau muß in der Erde ruhen, soll aber, falls er nicht Hypogäenbau ist, über die Erde hinaus sich in die Lüfte erstrecken, denn die Materie soll ja eben die Materie — die Wand die Decke — tragen. Diese aus der Mutter Erde zum Himmel emporstrebende Tragkraft verleihet erst jedem Bau seinen charakteristischen Schwung, seine Freiheit. Es ist also die Beachtung des Schwerpunctes die innere, centripetale, die Beachtung des Aufsteigens aus der Erde die äußere, centrifugale Correctheit zu nennen. So ist es z. B. an Klenze's sonst trefflicher Glyptothek zu München incorrect, daß sie sich so wenig aus der Fundamentirung hervorhebt.

Für die Plastik entsteht die ihr eigene Incorrectheit aus dem Verfehlen der natürlichen Maaßverhältnisse der lebendigen, insbesondere der menschlichen Gestalt. Die plastischen Werke stellen sich uns in der Fülle aller Raumdimensionen als beharrende Erscheinung hin und verletzen deshalb unser Gefühl durch Unmaaß, Uebermaaß, falsche Bildung, unmögliche Stellungen, auf das Empfindlichste. Der berühmte Kanon des Polyklet verdankt seinen Ursprung dem Bedürfniß der Kunst, die normalen Proportionen der Menschen-

gestalt als Anhalt zu fixiren. Allein gerade in der Plastik finden wir auch Abweichungen von den positiven natürlichen Verhältnissen, die, nur empirisch genommen, Incorrectheit genannt werden könnten. Es sind diejenigen, die sich durch das Bedürfniß einer höhern Harmonie rechtfertigen, wie schon früherhin bei dem allgemeinen Begriff des Incorrecten bemerkt worden. Eine wesentliche Norm wird freilich niemals verletzt werden dürfen, wohl aber sind jene zarten, leisen Abweichungen von der natürlichen Richtigkeit gestattet, welche dem geistigen Gehalt erst die volle Realisirung seiner Eigenthümlichkeit möglich machen, wie z. B. bekanntlich der Bauch des Vaticanischen Apollo anatomisch vielleicht nicht ganz correct ist; wir werden dies aber nicht als einen Fehler gewahr, weil die Schlankheit der Gestalt durch die Schmächtigkeit der Hüften eine eigenthümliche vom Boden zum Himmel aufschwebende Elasticität empfängt, die mit der Begeisterung des Hauptes harmonirt. Auch colossale Formen würden im Sinn der empirischen Richtigkeit nicht correct sein; für bestimmte Zwecke aber, erhabene Effecte hervorzubringen, können sie für die Kunst vollkommen correct werden. Dennoch wird es bei ihnen auf den Grad des Maaßes und auf die Individualität des Gegenstandes ankommen. Auf das Maaß, denn es darf nicht so groß sein, daß die Auffassung der Einheit der Gestalt darunter leidet; auf den Gegenstand, denn er muß, schön zu sein an sich eine edle Form haben. Die colossalen Stiere und Löwen in den Palästen von Ninive h sind schön, denn Stier und Löwe bieten an sich edle Formen dar; stellen wir uns aber vor, daß ein Künstler eine auf den Hinterfüßen sitzende Ratte, wenn auch noch so vollkommen, als ein plastisches Werk bilden wollte, so würde dasselbe unter allen Umständen scheußlich sein. Das

Nämliche gilt von der Verkleinerung, die ebenfalls an der Größe wie an dem Gegenstande ihre Grenze hat. Auch in den einzelnen Gliedern der Gestalt wird die Plastik eine Temperirung der natürlichen Normalität sich erlauben, allein sie wird dabei nicht in das Abnorme überschweifen dürfen. Sie wird einen Muskel, um ihn in besonderer Beziehung zu accentuiren, etwas straffer anschwellen oder sanfter in sich zusammensinken lassen, als von Natur möglich wäre, ihm aber seine richtige Stelle und Form zu geben haben, denn ein Verstoß gegen die anatomische Grundwahrheit würde sich auch sofort ästhetisch rächen. Die Griechen haben bekanntermaaßen in der Bildung des Augenknochens die gewöhnliche Formation der Natur übertrieben, allein nur innerhalb der Plastik, um der farblosen Statue durch das tiefer liegende Auge die Kraft der Blickhaftigkeit zu geben; der optische Schein gleicht daher die osteologische Incorrectheit wieder aus.

Für die Malerei liegt die specifische Energie in der Farbe und in der Beleuchtung; die Zeichnung als das plastische Moment tritt dagegen zurück. Die Umrisse der Gestalten müssen allerdings richtig sein; weil jedoch die Malerei die individuelle Gestalt in der Lebendigkeit ihrer charakteristischen Färbung, im Wechselspiel von Licht und Schatten und in der Maaßveränderung des perspectivischen Scheines zu geben hat, so ist bei ihr ein Fehler gegen die Zeichnung eher zu ertragen, als in der Plastik, die uns ihre Gestalten als Vollgebilde darbietet, welche ihre Farbe unmittelbar an sich selbst haben und ihre Beleuchtung von Außen her empfangen. Bei der Plastik ist umgekehrt die Farbe unwesentlich, weil es ihr auf die Gestalt als solche ankommt; mit der Starrheit des plastischen Werkes steht

die individualisirende Farbe in Widerspruch; ihre Anwendung wird für sie ein incorrectes Verfahren, wie man bemalten Statuen und Wachsfiguren gegenüber empfindet. In Klöstern und auf sogenannten Stationen der Passion Christi, auf Calvarienbergen, findet man zuweilen die Statuen durch Anwendung von wirklichen Haaren und Kleidern der Natürlichkeit noch mehr, als nur durch Uebermalung, genähert und die Statue empfängt durch solchen Schein des unmittelbaren Lebens etwas Gespenstisches. Wenn man in Salzburg z. B. die Stationen des Capuzinerberges bis zu dem guten Hirten hinaufsteigt, wie schauerlich blicken da nicht die grellen Gestalten der Juden, der Kriegsknechte und des gemarterten Christus hinter den Drathgittern aus den Felsenkammern hervor.

Das Correcte ist eigentlich diejenige Schönheit, die gelernt werden kann, die ästhetische Technik. Dies zeigt sich vorzüglich in der Musik, denn obwohl diese Kunst die innersten Regungen des Gemüths darstellt, so ist sie doch gerade durch die Natur des Tones an die Regeln einer strengen Arithmetik gebunden und kann deshalb in ihren Incorrectheiten auf das Genaueste controlirt werden.

In der Poesie ist die Correctheit unbestimmter, weil es in ihr mehr noch, als in den übrigen Künsten, auf die Tiefe des geistigen Gehaltes ankommt und weil zugleich dieser Gehalt mehr, als anderwärts, eine etwaige Incorrectheit kann verzeihen lassen. Aristoteles, Horaz, Brileau und Batteux, haben die Regeln der Poesie und mit ihnen den Begriff des poetisch Incorrecten zu bestimmen gesucht. Sprachreinigkeit, metrische Richtigkeit, rhetorische Vollkommenheit und Auseinanderhalten der Gattungen sind Forderungen, die an jedes poetische Werk gestellt werden

müssen. Diejenige Incorrectheit, an welcher unsere Zeit leidet, liegt vorzüglich in dem letzten Punct begründet, da wir übergenug Epen ohne Kampf, Lieder ohne Gefühl, Dramen ohne Handlung erhalten und besonders der Titel Novelle für die charakterlosesten Mischlingsproducte beliebt ist.

Eine eigene Art der Incorrectheit entsteht nun durch die ungehörige Vermischung der Künste. Sie können und sollen sich einander unterstützen, denn sie sind geselliger Natur und die Oper dankt ja ihre unvergleichliche Macht dem Zusammenwirken alle Künste. Etwas Anderes aber ist es, wenn die einzelnen Künste nach vorwärts oder rückwärts über ihre Sphäre hinausgehen und Effecte hervorbringen wollen, die ihnen kraft ihrer Eigenthümlichkeit versagt bleiben müssen. Jede Kunst hat ihre Stärke nur innerhalb ihrer qualitativen Bestimmtheit. Verläßt sie dieselbe und strebt sie Wirkungen an, die nicht durch ihr Medium, nur durch das einer andern Kunst möglich sind, so widerspricht sie sich und verfällt damit dem Häßlichen. Ein Kunstwerk kann also correct nur sein, sofern es die im particulären Medium einer Kunst liegende Grenze innehält. Ueberspannt sie sich, so wird sie freilich mit eben diesem Wagniß Effect machen, denn sie bringt ja dann etwas hervor, was sie nicht hervorbringen sollte und was als eine seltsame Erscheinung immerhin interessant sein kann, jedenfalls aber die Gesetze der wahren Kunst verletzt. Man verstehe dies richtig. Daß eine Kunst die andere unterstützt, ist schön; daß aber eine Kunst die Individualität einer andern auslöscht, ist häßlich. Die Architektur z. B. kann also von der Sculptur und sogar von der Malerei unterstützt werden, allein nicht so darf dies geschehen, daß nicht die Baukunst sich ihre Selbstständigkeit erhielte und, was Sculptur und Malerei zu

ihrem Werk hinzuthun, nur die Rangstufe des Ornamentes behielte. Die Polychromie der Alten hat, wie es nach den Berichten von Semper und Kugler (32) scheint, diese Grenze sorgfältig beachtet. Die Architektur bereitet der Sculptur und der Malerei eine Stätte; sollen nun aber die Thaten dieser Künste von den Massen der Architektur nicht erdrückt werden, so muß diese eine besondere Rücksicht nehmen und, um der Statue das Postament, um dem Bilde die Wandfläche zu bereiten, den baulichen Organismus zu diesem Zweck modificiren. Musik und Poesie können sich ebenfalls unterstützen, und die Poesie kann sogar gesungen werden, aber auch hier kommt es darauf an, daß die Musik als begleitende Instrumentalmusik das Wort nicht völlig unhörbar mache und, wie in so manchen modernen Opern, den Sänger zum Schreien und Brüllen zwinge, an welchem nur noch die physische Gewalt anzustaunen, aber nichts Schönes zu lieben ist.

Lessing hat bekanntlich in seinem Laokoon die Grenzen der Malerei und Poesie zu bestimmen gesucht. Er hat die Incorrectheiten angedeutet, welche dadurch entstehen, daß die Malerei ihre Fundamentalbedingung, die Coëxistenz, und die Poesie die ihrige, die Succession, vergißt. Er hat die Fehler, die aus solcher Vergessenheit resultiren, für die Poesie als Schilderungssucht und für die Malerei als die Allegoristerei bezeichnet: „indem man jene zu einem redenden Gemälde hat machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maaße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.“ Bei dieser Untersuchung hat

Lessing von Abschnitt 33. bis 35. die Häßlichkeit von der Malerei ausgeschlossen und der Poesie vindicirt. Dies ist aber ein Irrthum und nach seiner feinen Art wird Lessing selbst zum Zweifel geführt, ob nicht die Malerei, zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen, sich häßlicher Formen bedienen dürfe? „Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten.“ Er unterscheidet nun eine unschädliche Häßlichkeit für das Lächerliche und eine schädliche für das Schreckliche und behauptet, daß in der Malerei der erste Eindruck des Lächerlichen und Schrecklichen sich bald verliere und nur das Unangenehme und Unförmliche zurückbleibe. In seiner Ausführung nimmt er aber die Materialien seines Beweises immer nur aus Werken der Poesie, nicht auch der Malerei her und hat deshalb, wie wir tiefer unten beim Begriff des Ekelhaften im folgenden Theil unserer Untersuchung sehen werden, die Malerei zu eng umgrenzt.

Es zeigt sich unter den Künsten ein innerer Zusammenhang, der uns den immanenten Uebergang der einen in die andere darstellt. In ihrem vornehmsten Organ, in der Säule, kündigt die Architektur schon die Statue an, aber die Säule ist deshalb doch keine Statue. Im Relief kündigt die Sculptur schon die Malerei an, aber das Relief als solches hat noch kein malerisches Princip, denn es hat noch keine Perspective und noch keinen andern Schatten, als den der zufälligen Beleuchtung. Die Malerei drückt die Wärme des individuellen Lebens schon mit solcher Macht aus, daß der Ton nur zufällig zu fehlen scheint, aber das Spiel des Lichts, die Töne der Farben sind noch kein wirklicher Klang. Erst die Musik schildert in ihren Tönen unsere Gefühle. Wir empfinden sie in der Symbolik ihres Tongewoges, sehnen

uns aber, je mehr sie unser Inneres ausdrückt, aus ihrer mystischen Tiefe zur Poesie, um in der Bestimmtheit der Vorstellung und des Wortes zur Klarheit zu gelangen. Jene schwesterliche Hülfe, welche sich die Künste unter einander gewähren, und dieser innere Uebergang derselben von der Architektur bis zur Poesie, ist etwas ganz Anderes, als das falsche Uebergreifen der Künste in einander, denn dies besteht nicht in einer natürlichen Steigerung, sondern darin, daß eine Kunst durch Usurpation oder Degradation Wirkungen hervorzwingen soll, die ihr vermöge der Qualität ihres Elementes unzugänglich sind oder doch bleiben sollten. Greift eine Kunst unberechtigt vor, so usurpirt sie; stellt sie sich niedriger, als sie ihrem Begriff nach steht, so degradirt sie sich; Usurpation aber und Degradation haben, wie die Wissenschaft der Idee als ein allgemeines Gesetz zeigt, die Monstrosität in ihrem Gefolge. Nur einige Beispiele zur Erläuterung seien gestattet. Für die Architektur ist ein Zurückgreifen in eine andere Kunst nicht möglich; nach vorwärts hin soll sie ihre großen Verhältnisse nicht durch die Sculptur oder Malerei abschwächen. Die Sculptur soll nicht rückwärts die Rolle der Säule für die Architektur übernehmen. Atlanten von herkulischem Bau sind zwar geeigneter als zierliche Fruchtkorbträgerinnen, zu Karyatiden zu dienen und Gebälk und Decken zu stützen; niemals aber werden solche Träger entscheidende architektonische Glieder, immer aber eine Degradation der menschlichen Gestalt sein, die zu edel ist, nur zum Tragen eines Balkens zu dienen. Wie der riesige Atlas die ganze Erde zu tragen, hat einen poetischen Sinn, weil es eine schlechthin unendliche Kraft voraussetzt; aber zu vollbringen, was eine Säule eben so gut oder vielmehr besser thun würde, ist gegen die Würde der Menschengestalt. Umgekehrt, wenn

wirkliche Säulen, wie viele Aegyptische, statt des Capitäls einen Kopf haben, wenn es auch der Kopf der Isis selber ist, so ist das von Seiten der Säulenformation eine Usurpation, d. h. eine ästhetisch ungerechtfertigte Anticipation der Statue. Versucht die Musik, zu malen, was nur gesehen werden könnte, so strengt sie ihre Mittel vergeblich an. Die berühmte Passage in Haydn's Schöpfung, es werde Licht und es ward Licht! kann niemals das Licht als Licht schildern, sondern immer nur die ungeheure Bewegung, die seine Erscheinung im Universum hervorbrachte. In den Jahreszeiten kommen Haydn die selbst tönenden Verschiedenheiten der Naturereignisse und der Beschäftigungen der Menschen zu Hülfe, im Klang malerisch zu werden; den Jäger charakterisirt der Ruf des Horns, den Hirten der Lockton der Schalmei, den Ackerer der Tanzschritt der Flöte. Das Rauschen des Wasserfalls, das Brausen des Sturms, das Grollen des Donners kann die Musik nachahmen; Gefühle aber vermögen nur einen symbolischen Ausdruck zu gewinnen. Wenn man für die musikalische Malerei öfter aus Figaro's Hochzeit von Mozart die Stelle anführt, wo die „kleine, unglückselige Nadel" gesucht wird, so ist zu erwägen, daß ohne dieses Wort und ohne die mimische Darstellung schwerlich irgend Jemand aus der Musik die Vorstellung: hier wird zum Schein eine verlorene Nadel gesucht, würde herausnehmen können. Umgekehrt kann die Malerei nicht dasjenige darstellen, was nur musikalisch oder nur poetisch, wohl gar nur ganz prosaisch, ausgedrückt werden kann. Die Poesie freilich kann durch das Medium des Wortes Alles darstellen; ihrer descriptiven Kraft kann sich nichts entziehen; die Malerei hingegen kann nur dasjenige darstellen, was in das Bereich der Sichtbarkeit zu treten vermag. Es ist sehr schwer,

hierüber im Allgemeinen etwas ein für alle mal festzusetzen; für ein bestimmtes Urtheil, ob die Malerei ihre Grenzen schon überschreitet oder nicht, wird man sich an den concreten Fall halten müssen. Das schlechthin Innerliche, Lyrische, wohl gar Intellectuelle, hört auf, malerisch zu sein; die Malerei muß das Subjective in eine Situation verlegen, um es malerisch zu machen. Ein Pariser Maler, de Lemud, malt uns einen Maler, der düster blickend auf einer Bank vor einer Kruke sitzt, die neben Pinseln und anderm Geräth auf einer Erhöhung sich befindet; neben ihm steht mit ermuthigender Gebärde, einen Schlüssel in der Hand, ein ältliches Frauenzimmer; beide in mittelaltrigem Costüm. Was in aller Welt soll dies Bild? Ohne die Inspiration des Katalogs würden wir es nimmer errathen. Es soll Johann von Eyck und seine Schwester Margarethe darstellen, wie sie die Oelmalerei nach vielem Kopfzerbrechen erfinden. Hätte Herr de Leumud doch Lessing's Laokoon gelesen gehabt! Die Erfindung oder vielmehr Entdeckung des Schießpulvers kann man malen, denn man kann den Mönch B. Schwarz darstellen, wie er vor dem explodirenden Mörser erschreckt zurücktritt. Die Explosion macht hier die Scene klar; die Entdeckung der Oelmalerei aber kann man nicht malen, nur erzählen, wie die Schopenhauer es gethan hat.

Die Incorrectheit innerhalb der einzelnen Künste kann, wie jede Bestimmung des Häßlichen, sofort in's Komische gewandt werden, als sie vom Künstler mit Absicht geübt wird. In der Architektur und Sculptur wird dies jedoch wegen der Strenge und Einfachheit dieser Künste, in der Musik wegen ihrer arithmetischen Grundlage wenig möglich sein, mehr in der Malerei, am meisten in der Poesie. Da die letztere durch die Sprache darstellt, so wird die Incor-

rectheit derselben ein vorzügliches Mittel der Komik. Sprachunrichtigkeit, Jargon und Sprachmengerei, sind vom Standpunct der Schönheit aus gewiß incorrect. Werden sie aber mit Absicht verwandt, so können sie den Widerspruch des Geistes mit sich und zugleich sein humoristisches Darüberhinaussein, weil die Sprache doch immer nur Mittel bleibt, sehr ergötzlich darstellen. Das sonst Häßliche wird dann höchst lächerlich und die dramatische Poesie macht daher einen großen Gebrauch von dieser Form des Incorrecten. Shakespeare hat die Sprachunrichtigkeit fast durch alle Töne ihrer ungeheuren Scala mit unendlichem Witz verfolgt (33). — Zur Sprachunrichtigkeit kann man auch das Stottern rechnen, an dessen komischer Production sich die Italiener so außerordentlich vergnügen, daß unter den Neapolitanischen Masken immer ein Balbutore. Der Dialekt, obwohl an sich correct, kann einer gebildeten Schriftsprache gegenüber als incorrect erscheinen; die Komiker benutzen ihn daher zur Contrastirung, wie Aristophanes, Shakespeare, Molière. Wie köstlich sind nicht der Capitain Fluellen und der Pastor Evans von Shakespeare in ihren Dialekten gezeichnet! Das Schäferlied des letztern macht noch in Tiecks Uebersetzung lachen:

Am stille Pach, pey tesse Fall
Ertönt der Böckel Matrikal,
Laß uns ein Pett mit Rose streun,
Und tausend würz'ge Plume drein!

Vom Dialekt ist der Jargon verschieden, der eine aus verschiedenen Sprachgebieten zusammengeraubte aber doch in sich wieder zu einer gewissen Einheit gelangte Sprache ist, wie das Rothwälsch der Gaunersprache, wie das Argot der Bagno's, wie das Sprachchaos des Pöbels großer Städte.

Bulwer, Sue u. A. haben von diesem Mittel zuweilen auch für das Entsetzliche einen reichen Gebrauch gemacht, weil eine solche aparte Sprache uns aus der gesitteten und gebildeten bürgerlichen Gesellschaft herausfallen läßt. Wir schaudern, die Sprache der Barbarei zu vernehmen, die mitten unter uns im Dunkel der Heimlichkeit lebt und für uns die Sprache unserer Feinde ist. Der Berliner Jargon hat wohl deshalb seit einigen Decennien eine so große Ausbreitung erhalten, weil er ein gewisses Element heiterer Selbstironisirung enthält, das ihn, so zu sagen, gesellschaftsfähig macht. In Glasbrenner hat er seinen Classiker erhalten, der Nante Strumpf, Herrn Buffey, Madam Pisecke, Buffey's Sohn, Willem u. s. w. eben so populair gemacht hat, als vordem Bäuerle mit dem Wiener Dialekt den Herrn Staberle gemacht hatte. Daß der Jargon auch Sprachfehler macht, versteht sich von selbst.

Vom Jargon und von der Sprachunrichtigkeit verschieden ist noch die Sprachmengerei. Da eine jede Sprache ein harmonisches Ganze sein sollte, so wären streng genommen alle Wörter aus andern Sprachen zu tadeln. Allein so weit läßt der Purismus sich nicht treiben. Da, wo sich Mischsprachen erzeugen, wie die heutigen Romanischen Sprachen, oder wo der Kosmopolitismus der universellen Civilisation, wie in Europa und Amerika, die Völker zur innigsten Wechselwirkung mit einander durchdringt, da ist Sprachreinheit eine Unmöglichkeit geworden. Ja es kann sogar ein Fehler werden, in einem vorkommenden Fall nicht das allverständliche Fremdwort zu gebrauchen. Die Sprachmengerei wird häßlich, wenn sie, wie in unserer Literatur in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, die ästhetische Einheit aufhebt; ein Fehler, in den bei uns auch Sealsfield öfter verfällt,

wenn er die Charakteristik der verschiedenen Nationen durch Einmischung ihrer gewöhnlichsten Phrasen outrirt. Aber die Sprachmengerei wird komisch, sobald sie einen innern Widerspruch auszudrücken dient, wie in des Gryphius Horribiliscribrifrax, oder sobald sie den lächerlichen Versuch macht, aus zwei Sprachen eine ganz neue selbstständige andere willkürlich erschaffen zu wollen, wie dies im sogenannten Macaronischen geschehen ist (34). Aber eben dies zeigt, in seiner Geschichte, daß es nur da mit rechtem Glück hervorgebracht werden kann, wo die Sprachen eine gewisse Verwandschaft haben, wie die Italienische mit der Lateinischen. Aus diesem Grunde ist es, daß Theophilo Folengo immer der größte Macoronische Dichter bleiben wird. — Die Sprachmengerei der Epistolae obscurorum virorum ist nicht Macaronisch, sondern eigentlich nur, was man einen Germanismus im Lateinischen zu nennen pflegt, vulgo Küchenlatein.

Dritter Abschnitt.

Die Defiguration oder die Verbildung.

Das Häßliche ist keine bloße Abwesenheit des Schönen, sondern eine positive Negation desselben. Was seinem Begriff nach nicht unter die Kategorie des Schönen fällt, das kann auch nicht unter die des Häßlichen subsumirt werden. Ein Rechenexempel ist nicht schön, aber auch nicht häßlich; ein mathematischer Punct, der gar keine Länge und Breite hat, ist nicht schön, aber auch nicht häßlich; eben so ein abstracter Gedanke u. s. w. Weil das Häßliche das Schöne positiv negirt, so ist es nicht blos als ein Uebergewicht des Sinnlichen über das Geistige zu nehmen, wie manche Aesthetiker es kurzsichtig definiren, denn das Sinnliche als solches ist doch das Natürliche und das Natürliche, wie wir früher gesehen haben, ist zwar seinem Begriff nach nicht nothwendig schön, da es vor allen Dingen zweckmäßig zu sein strebt und seiner teleologischen Einheit die ästhetische Form unterordnet; allein eben so wenig ist es auch, seinem Begriff nach, nothwendig häßlich; vielmehr kann es, ohne seinem Begriff zu widersprechen, auch schön sein, wie selbst die unorganische Natur in ihrer elementarischen Gestaltung zeigt. Wie schön kann ein Berg, ein Fels, See, Strom, ein Wasserfall, eine Wolke sein! Wäre der Satz richtig, daß das Sinnliche das Princip der Häßlichkeit ausmache, so würde das nur Natürliche häßlich sein müssen. —

Umgekehrt aber kann eben so wenig behauptet werden, daß das Geistige an sich das Princip des Schönen sei, weil zum Schönen einmal das Sinnliche als ein constitutives Moment gehört. Das Geistige in seiner abstracten Isolirung von der Natur, in seiner gegen das Sinnliche negativen Innerlichkeit, ist kein ästhetisches Object. Erst von da ab wird es zu einem solchen, wo es durch die Vermittlung der Natur oder Kunst in den Kreis der endlichen, sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung eintritt. — Daher kann man auch nicht sagen, daß das Böse und das Gefühl seiner Verdammniß Princip des Häßlichen sei, denn obwohl das Böse und sein Schuldgefühl Ursache des Häßlichen werden können, so ist dies doch nicht schlechthin nothwendig. Die religöse Vorstellung drückt dies populär aus, wenn sie sagt, daß der Teufel sich auch in einen Engel des Lichts — der er ja ursprünglich gewesen — verstellen könne. Das Häßliche kann sich auch ohne das Böse erzeugen. Das Schuldgefühl aber, sofern es nicht die haarsträubende Angst vor der Strafe ist, kann als ächte Reue einem Gesicht sogar einen überirdisch schönen Ausdruck verleihen, wie die Maler ihn der büßenden Magdalena zu geben suchen. Wenn ein Bildhauer eine schlechte Statue, ein Musiker eine schlechte Oper, ein Poet ein schlechtes Gedicht macht, so braucht diese Häßlichkeit ihrer Production nicht von einer Häßlichkeit ihres Herzens, von ihrer Schlechtigkeit abgeleitet zu werden. Sie können die besten Menschen von der Welt sein, denen es jedoch an Talent und Geschick gebricht. Kann ja doch das Gute selber Ursache des Häßlichen werden, wie wir bei manchen harten, gefährlichen, schmuzigen Arbeiten des Menschen sehen. Arbeiter in Arsenikgruben, Bleiweißfabriken, Kloaken, Schornsteinfeger u. s. w. sind gewiß höchst ehren-

werth in ihrer Thätigkeit; werden sie aber durch dieselbe verschönt?

Wir haben uns überzeugt, wie die Möglichkeit des Häßlichen zunächst darin liegt, daß die allgemeine Maaßbestimmtheit der Einheit, des Unterschiedes, der Harmonie verletzt wird; eine Negation, die als solche mit dem Gegensatz von Natur und Geist, von Gutem und Bösem, noch nichts zu thun hat. — Wir haben uns ferner überzeugt, wie das Häßliche dadurch entstehen kann, daß die besondere Formbestimmtheit, welche dem Natürlichen und Geistigen nothwendigerweise zukommt, negirt wird. Die Correctheit einer Erscheinung besteht in der ungehemmten Uebereinstimmung des Einzelnen mit der Gattung, in der Vollständigkeit und Richtigkeit, mit welchen die Erscheinung ihrem Wesen entspricht. Wird diese Norm verletzt, so ergibt sich die Incorrectheit, eine Häßlichkeit, die viele Einschränkungen leidet, weil die bloße Richtigkeit sich der idealen Wahrheit unterzuordnen hat. — Der letzte Grund der Schönheit nämlich ist erst die Freiheit; dies Wort hier nicht blos in dem ausschließend ethischen, sondern in dem allgemeinen Sinn der Spontaneität genommen, die ihre absolute Vollendung freilich in der sittlichen Selbstbestimmung findet, die aber auch im Spiel des Lebens, im dynamischen und organischen Processe, ästhetisches Object wird. Einheit, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Ordnung, Naturwahrheit, psychologische und historische Richtigkeit allein vermögen dem Begriff des Schönen noch nicht vollkommen zu genügen. Dies erfordert noch die Beseelung durch Selbstthätigkeit, durch ein ihm selber entströmendes Leben. Diese Selbstthätigkeit kann in ästhetischer Hinsicht, wie wir zugeben müssen, eine Wahrheit und in realer ein bloßer Schein sein. Die Aesthetik darf

sich an den Schein halten. Wenn der Strahl einer Fontaine emporsprühet, so ist diese Erscheinung ein rein mechanisches Product der Fallhöhe, welche das Wasser zuvor durchlaufen muß; aber die Gewalt, mit welcher es aufschießt, gibt ihm den Schein der freien Bewegung. Eine Blume wiegt ihren Kelch hin und her. Nicht sie selber ist es, die sich auf und ab, hin und her wendet; der Wind ist es, der sie schaukelt; der Schein aber läßt sie als sich selbst bewegend erscheinen.

Ohne Freiheit also keine wahrhafte Schönheit; ohne Unfreiheit also keine wahrhafte Häßlichkeit. Formlosigkeit und Incorrectheit erreichen erst in der Unfreiheit ihren Gipfel, ihren genetischen Grund. Von ihr aus entwickelt sich die Verbildung der Gestalten. Das Schöne überhaupt wird im Besondern zur Entgegensetzung des erhaben und des gefällig Schönen; ein Gegensatz, der im absolut Schönen sich zur Vermählung der Würde mit der Anmuth aufhebt. In dieser, wie uns scheint, natürlichen Eintheilung wird das Erhabene nicht, wie man seit Kant gewöhnlich thut, dem Schönen entgegengestellt, sondern als eine Form des Schönen selber behandelt, als ein Extrem seiner Erscheinung, mit welchem sie in die Unendlichkeit übergeht. Eben deshalb setzt diese Eintheilung auch das Gefällige als eine positive, wesentliche Form des Schönen, als das andere Extrem seiner Erscheinung, als den Uebergang derselben in die Verendlichung. Das Erhabene wie das Gefällige sind schön und als schön, als einander entgegengesetzt, coordinirt; subordinirt sind sie dem absolut Schönen, das, als ihre concrete Einheit, eben sowohl erhaben als gefällig, weil nämlich nicht einseitig das eine oder das andere ist. Das Häßliche als die Negation des Schönen muß daher positiv das Erhabene, das Gefällige, das schlechthin Schöne verkehren; durch diese Ver-

kehrung entsteht es. Paradox könnte man sagen: das Erhabene, das Gefällige, das Würdige und Anmuthige, sind schön, aber sie können häßlich werden; allein solche paradoxe Fassungen sind für das richtige Verständniß sehr gefährlich, weil sie leicht unbedingt genommen werden; in unserm Fall so, als ob das Erhabene und Gefällige nicht schön wären, als ob die absolute Schönheit nicht alle Häßlichkeit von sich ausschlösse. Weiße in seiner Aesthetik hatte die Kühnheit, im dialektischen Verlauf seiner Entwicklung (35) sogar zu sagen, daß das unmittelbar Schöne das Häßliche sei. Der abstracte Verstand lohnt solche Kühnheiten, die bei den Griechischen Philosophen gar nicht selten sind, jetzt nur noch mit Schmähungen, weil er nicht in die Tiefe der Dinge untertaucht, weil er nicht, wie Faust, zu den Müttern heruntersteigt, die alles Werden in ihrem Dunkel hegen. Das Häßliche muß, um begriffen zu werden, nicht blos als ein Daseiendes, es muß als ein Werdendes begriffen werden. Das Erhabene wird dadurch negirt, daß es, statt der Unendlichkeit der Freiheit, die Endlichkeit der Unfreiheit zeigt. Nicht die Unfreiheit des Endlichen, denn diese ist ästhetisch harmlos. Die Endlichkeit aber, die in der Unfreiheit liegt, wird zum Widerspruch gegen die Freiheit, deren Wesen in sich unendlich ist. In diesem Contrast nennen wir sie gemein. Gemeinheit hat einen Sinn nur, sofern sie nicht sein soll, weil sie nämlich dem Wesen als einem frei sein sollenden widerspricht. Der Begriff der Erhabenheit ist die Bedingung des Begriffs der Gemeinheit. Wir nennen z. B. eine Physiognomie gemein, wenn sie die Abhängigkeit ihres Inhabers von einem Laster verräth, weil eine solche Abhängigkeit gegen den Begriff des Menschen ist, als welcher darüber hinaus sein sollte. — Das Gefällige läßt

die Freiheit in untergeordneten Bestimmungen, in endlichen Beziehungen erscheinen. Es fesselt uns durch den Reiz der Selbstbeschränkung der Freiheit. Das Gefällige ist daher recht eigentlich das gesellig Schöne und das geselligste Volk, richtiger wohl noch, gesellschaftlichste Volk, das Französische, spricht daher auch seine Anerkennung des Schönen mehr in dem Prädicat des joli als dem des beau aus. Die Negation der Freiheit, die mit ihrer Verendlichung spielt, ist die Aufhebung der Freiheit durch die sich selbst widersprechende Unfreiheit. Eine solche ist widrig, denn sie negirt Schranken, die nach der Nothwendigkeit der Freiheit sein sollten, und setzt Schranken, die nach eben derselben nicht sein sollten. Die Freiheit im Zustande der Unfreiheit ist widrig und das Widrige ist daher dem Gefälligen entgegengesetzt, weil es die Freiheit in dem Widerspruch erscheinen läßt, an dem Endlichen, das nur ein Moment und Mittel ihrer Bewegung sein sollte, eine Schranke zu haben, die sie nicht aufhebt, und zugleich Schranken, welche sein sollten, aufzuheben. Warum ist z. B. Verwesung des Lebendigen ein widriger Anblick? Unstreitig, weil es verwesend den elementarischen Mächten anheimfällt, als deren Macht es, so lang es lebte, existirt. Verwesend zeigt es uns noch die Form, in welcher wir es als ein sich selbst bestimmendes, seine elementarische Voraussetzung beherrschendes Wesen zu schauen gewohnt waren, allein eben diese Form sehen wir sich auflösen, sehen wir sich gerade den Mächten unterwerfen, die es lebend bezwang. Dies ist widrig, denn das seinem Begriff nach Freie ist nunmehr in einen Zustand gerathen, dessen Unfreiheit in eine Verendlichung auseinandergeht, welche die ihm als Lebendigem nothwendigen Schranken aufhebt. Das Verwesende fällt und fließt auseinander und so nothwendig

dieser Proceß unter gegebenen Umständen sein kann, so widrig ist er, weil wir ästhetisch die Fiction machen, daß die Form auch noch die Kraft des Lebens in sich trage.

Gemeinheit und Widrigkeit hängen natürlich zusammen, sind aber auch unterschieden. Das Gemeine wird in der Regel auch widrig. Wenn sich Jemand im Essen und Trinken übernimmt, so ist das eine Gemeinheit. Erbricht er sich in Folge seiner Völlerei, so geht die Gemeinheit in die Widrigkeit über. Die Endlichkeit der Unfreiheit wird zu einem Zustand der Unfreiheit im Endlichen. Das Uebermaaß verkehrt den geordneten Gang der Natur und degradirt den Mund zum After.

Im absolut Schönen wird das Erhabene zur Würde und das Gefällige zur Anmuth. Die Unendlichkeit des erstern wird in ihm zur Kraft der Selbstbestimmung und die Endlichkeit der zweiten zur Sänftigung der Selbstbegrenzung. Das häßliche Analogon des absolut Schönen ist daher diejenige ästhetische Gestaltung, welche die Endlichkeit der Unfreiheit im Zustand der Unfreiheit des Endlichen, aber so darstellt, daß die Unfreiheit den Schein der Freiheit und die Endlichkeit den Schein der Unendlichkeit annimmt. Eine solche Gestalt ist häßlich, denn das wahrhaft Häßliche ist das Freie, das sich selbst durch seine Unfreiheit widerspricht und im Endlichen sich eine Schranke setzt, die nicht sein sollte. Durch den Schein der Freiheit mildert sich aber die Häßlichkeit; wir vergleichen sie mit derjenigen Form, die ihr ideales Gegenbild ausmacht; eine Vergleichung, welche die häßliche Erscheinung in's Komische hinüberspielt. Die Selbstvernichtung des Häßlichen durch den Schein der Freiheit und Unendlichkeit, die gerade in der Verzerrung des Ideals hervorbricht, ist komisch. Wir nennen diese eigenthümliche Form des Häßlichen die

Caricatur. Caricare heißt im Italienischen überladen und wir definiren daher die Caricatur gewöhnlich als die Uebertreibung des Charakterischen. Im Allgemeinen ist diese Definition richtig; im Besondern aber muß sie durch den Zusammenhang, in welchem eine Erscheinung steht, genauer bestimmt werden. Das Charakterische ist das Element der Individualisirung. Uebertreibt dieselbe das Individuelle, so verschwindet das Allgemeine dagegen, indem das Invidueлle, so zu sagen, sich zur Gattung aufspreizt. Eben hierdurch aber erzeugt sich die Aufforderung, den Contrast der Hyperindividualisirung mit dem Maaße der nothwendigen Allgemeinheit zu vergleichen und eben in dieser Reflexion liegt das Wesen der Caricatur. Das absolut Schöne gleicht die Extreme des Erhabenen und Gefälligen positiv in sich aus, die Caricatur hingegen treibt die Extreme des Gemeinen und Widrigen hervor, indem sie aber zugleich das Erhabene und Gefällige durchblicken läßt und das Erhabene als das Gefällige, das Gefällige als das Erhabene, das Gemeine als das Erhabene, das Widrige als das Gefällige und die Nullität der charakterlosen Leerheit als das Absolutschöne setzt.

Hieraus wird die große Vielseitigkeit des Begriffs der Caricatur, ja die Möglichkeit seiner Ausdehnung auf den Begriff des Häßlichen überhaupt erhellen. Das nur Formlose oder Incorrecte sowohl, als das nur Gemeine oder Widrige ist deshalb noch keine Caricatur. Das Unsymmetrische z. B. ist noch keine Caricatur; es ist die einfache Negation der Symmetrie. Allein eine Uebertreibung der Symmetrie, wo sie schon gar nicht mehr hingehört, wird als Verzerrung derselben zu einer Carikirung, zu einem Hinausgehen über das dem Begriff der Sache nach erforderliche Maaß des Symmetrischen. Oder daß Jemand Sprichwörter in seine Rede ein-

mischt, ist noch nicht incorrect; wenn Jemand aber, wie Sancho Pansa, endlich nur noch in Sprichwörtern redet, so wird ein solches Aggregat von Sprichwörtern zu einer Verzerrung, in welcher die sententiöse Kraft des zu rechter Zeit angewendeten Sprichwortes durch Uebertreibung verloren geht. Eine gemeine Physiognomie ist als solche noch keine Caricatur; wenn aber ein Gesicht ganz in einem seiner Theile aufzugehen, wenn es nur Unterkiefer, nur Nase, Stirn u. s. w. zu sein scheint, so entsteht eine Verzerrung; ein Mensch mit einer sogenannten Pfundnase läßt uns nach den übrigen Theilen des Gesichts gleichsam suchen. Und so ist auch das Widrige als solches noch keineswegs Caricatur. Wenn ein widriger Zustand einen Menschen zwingt, ihm sich willenlos zu ergeben, so vermag dies unser innigstes Mitleiden zu erregen, wie z. B. in der Epilepsie. Wenn wir aber in den Ekklezíazusen des Aristophanes den Blepyros sehen, wie er in der eilig aufgerafften Kleidung seiner Frau im Frühroth aus dem Hause tritt, seine Nothdurft zu verrichten, so wird das Widrige zur Caricatur komödirt, indem Blepyros unbemerkt zu sein glaubt (35).

Ein so großer Künstler, wie Aristophanes, verbindet mit einem solchen Zug eine Ueberschwänglichkeit seiner Anspielungen, ganz abgesehen davon, daß er das frühe Aufstehen des Blepyros durch den Drang des „Meisters Kothios", wie Voß übersetzt, ungezwungen motivirt. Worin liegt hier die Carikirung besonders? Offenbar darin, daß die Frau des ehrsamen Atheniensischen Spießbürgers, die Praxagora, in den Kleidern ihres Mannes schon auf den Markt zu einer Versammlung der Weiber gegangen ist und während Blepyros sich mit der Verrichtung eines gemeinen Bedürfnisses herumbalgt, dort eine andere

Einrichtung des Gemeinwesens gesetzlich ordnen will. Die Männer, heißt dies, sind nicht mehr Männer; die Weiber sind hier die Männer. Daher erscheint Blepyros auch mit dem halbgefütterten Mäntelchen seiner Frau und in ihren Perserschuhen; sein Nachbar tritt zu ihm — und beide ehrenwerthe Staatsbürger unterhalten sich nun über die Nothdurft des Blepyros, dem plötzlich „eine Holzbirne den Nahrungsgang eingesperrt hält." Geistreicher Gesprächsstoff, den Aristophanes aber sogleich satirisch wendet, mit dieser Scene nicht nur politische Anspielungen verknüpfend, sondern auch jene Dichter verspottend, die in ihren Komödien dem Publicum durch ein Uebermaaß so greller Cynismen das Attische Salz, dessen sie entbehrten, ersetzen wollten.

Die Caricatur treibt ein Besonderes über das Maaß hinaus, erzeugt dadurch ein Mißverhältniß und wird, indem sie an ihr ideales Gegentheil erinnert, komisch. Sie wird damit komisch, denn an sich ist es nicht nothwendig, daß jede Caricatur komisch wirke, da sie nämlich als Verzerrung auch einfach häßlich oder fürchterlich sein kann. Die gleichmäßige Vergrößerung oder Verkleinerung über die normale Größe hinaus würde z. B. noch keine Caricatur hervorbringen, weil bei solchem Hinausgehen über die Norm oder Zurückbleiben hinter derselben doch die Einheit aller Verhältnisse bewahrt bleiben würde. Napoleons Statue auf der Vendomesäule ist colossal und muß es sein, den Proportionen der umgebenden Häusermassen und der Säule selber gemäß. Eine Nachbildung dieser Statue aus Eisenguß in Fingergröße, die wir auf unsern Schreibtisch stellen, ist keine Caricatur. So ist ein Lappländer, der nur vier Fuß groß, aber vollkommen proportionirt ist, so wenig eine Caricatur, als die Zwergbirke seiner Triften. Die Zwerggröße ist die

Normalgröße des Lappländers. Der Buschmann hingegen, dessen Kopf groß, dessen Schenkel dünn, dessen Beine fast wadenlos sind, streift schon in's Affenartige und wird hiermit zu einer Caricatur der Menschengestalt. Ein particuläres Moment in seiner einseitigen Ueberwucherung bringt in der Gestalt erst diejenige Entzweiung hervor, die Caricatur zu heißen verdient, wenn wir auch, wie schon erinnert, geneigt sind, alles Häßliche als eine Verzerrung des Schönen aufzufassen. Wir stehen z. B. im gewöhnlichen Leben nicht an, etwa die Phorkyas eine Caricatur zu nennen, weil sie, der schönen Helena gegenüber, uns die Häßlichkeit überhaupt, das ästhetisch Böse, repräsentirt. Im engern Sinn aber sind diese zahnlosen Kiefern, diese Runzeln, diese fleischlosen Arme, dieser platte, welke Busen, diese eilig langsame Geberde, nur einfach häßlich und fast in's Grauenhafte hinüberschwankend. Um Caricatur zu sein, müßte an der Phorkyas ein besonderer Punct der Verbildung ins Abnorme tendiren, den man aber an ihr nicht findet, es wäre denn höchstens ihre extreme, skelettartige Magerkeit; wie umgekehrt uns auch die Riesendamen der Jahrmärkte nicht durch ihre Größe, sondern durch ihre unförmliche Dicke, als Zerrgestalten zu erscheinen pflegen. Der Bruch in einer Gestalt muß zur Carikirung die Unfreiheit zum Inhalt und die Endlichkeit zur Form haben, allein er muß zugleich den Schein der Freiheit besitzen, denn ohne diesen sinkt die Erscheinung theils in die bloße Gemeinheit, theils in die bloße Widrigkeit zurück. Je größer dieser Schein der Freiheit wird, um so mehr wird die Caricatur komödisch begeistet. Die Uebertreibung des Charakteristischen, die Ueberladung mit dem Unmaaß, muß als ihre eigene That erscheinen. Das Lustspiel liebt daher, den Widerspruch der Meinung der Menschen

mit ihren wirklichen Eigenschaften und Zuständen zu benutzen, weil sie durch die Freiheit, welche ihnen die Unwissenheit über ihre wahre Erscheinung verleihet, den Reiz des Lächerlichen steigert. Ein Buckligter z. B. kann häßlich sein; er kann aber sich dennoch für schön halten; ja er kann, wie man dies von vielen Buckligten beobachtet haben will, kaum wissen, daß er buckligt ist. Er macht also die Prätension der Schönheit, der normalen Gestaltung und hiermit wird er erst zu einer Caricatur und zwar zu einer komischen, denn nun fordert sein Betragen selber uns auf, ihn mit seiner Normalform zu vergleichen.

Doch genug mit solchen vorläufigen Erläuterungen. Sie sollen uns nur erkennen lassen, daß der letzte Grund des Häßlichen als der Defiguration, als des Gemeinen und Widrigen, in der Unfreiheit liegt. Die Unfreiheit ist nicht eine bloße Abwesenheit der Freiheit, sondern positive Negation der wirklichen Freiheit. Wird nun aber die Unfreiheit und die aus ihr resultirende ästhetisch negative Form als ein Product der Freiheit gesetzt, so wird dadurch — scheinbar — die Unfreiheit aufgehoben. Genauer können wir diese schwierige Dialektik vielleicht so ausdrücken: das Gemeine, das Widrige, das Leere, sind Producte der Freiheit, die in solchen Zuständen sich selbst als Unfreiheit hervorbringt; wenn aber diese Unfreiheit ihren Widerspruch mit der wahren Freiheit vergißt, wenn sie also in selbstzufriedener Behaglichkeit schwelgt, wenn sie im Gemeinen, Widrigen, Leeren Genugthuung findet und in ihm die Existenz des Ideals ignorirt, so erfüllt sich die Erscheinung dadurch formell mit Freiheit, und diese macht die Caricatur komisch. Unfreiheit ist denkbar, ohne weder gemein, noch widrig zu sein. Epiktet als Sclav, Huß, Columbus, Galilei im

Kerker, waren äußerlich in einem unfreien Zustand, der sie aber nicht mit Gemeinheit befleckte. Ihre Situation, weil sie innerlich der Freiheit treu blieben, erscheint uns daher auch nicht gemein und widrig, sondern traurig erhaben. Eben so ist Aufhebung der wirklichen Unfreiheit möglich, ohne alle Verhäßlichung, im Gegentheil durch den Uebergang zur wirklichen Freiheit als Verschönung. Die Freiheit aber, die wir hier zu beschreiben versuchen, ist die Spontaneität der in sich versunkenen Unfreiheit. Diese freie Unfreiheit verabsolutirt das Charakteristische als eine endliche Seite der Individualität, entzweiet sich dadurch mit dem Ideal, bleibt aber mit ihrer Scheinrealität versöhnt und gewährt durch solchen Widerspruch dem Anschauenden Stoff zum Lachen.

A.

Das Gemeine.

Die wissenschaftliche Darstellung des Häßlichen darf niemals vergessen, daß sie ihren logischen Leitfaden nur aus der positiven Idee des Schönen zu entnehmen vermag, weil das Häßliche nur an und aus dem Schönen als dessen Negation entstehen kann. Es verhält sich mit dem Begriff des Häßlichen hierin gerade so wie mit dem Begriff der Krankheit oder des Bösen, dessen Logik auch durch die Natur des Gesunden und des Guten gegeben ist. Nun würde das Bedürfniß der Wissenschaft, wie es scheint, am Gründlichsten durch die logische Präcision gefördert werden, denn wer in der Erkenntniß etwas leisten will, muß, wie Schiller sagt, tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden, und standhaft beharren. Niemand wird dies leugnen. Allein der

Schriftsteller wird den Begriff auch durch Beispiele erläutern müssen, zumal auf einem Gebiete, das noch weniger angebauet ist; erst mit dem Beispiel wird er oft den Zweifel zerstreuen, welcher seinen abstracten Bestimmungen sich noch anheften kann. Mit dem Beispiel läuft er jedoch eine neue Gefahr, weil dasselbe, als ein besonderer Fall, die Allgemeinheit des Wahren beschränkt und das Zufällige mit dem Nothwendigen zu vermischen drohet. Ein Schriftsteller, sagt daher Schiller mit Recht (36), dem es um wissenschaftliche Strenge zu thun ist, wird sich deswegen der Beispiele sehr ungern und sehr sparsam bedienen. Dennoch werden wir in dem Verfolg dieser Abhandlung gegen diese im Allgemeinen richtige Regel verstoßen müssen, weil wir es hier mit einem Gegenstande zu thun haben, welcher der Anschauung angehört und für dessen abstracte Begriffsbestimmung wir an dem Beispiel gleichsam die Probe seiner Wahrheit zu machen haben. Die Ungeduld der Menschen, das Allgemeine auf ein Besonderes anzuwenden, die Ungeübtheit der meisten Leser, in rein begrifflichen Bestimmungen lange zu verweilen, wird den heutigen Schriftsteller, sobald er für einen größeren Kreis, als den der bloßen Schule, darstellen will, zu der Concession zwingen, viel in Beispielen zu denken. Man darf nur an der Geschichte eines Begriffs sehen, wie sehr sich die traditionelle Bildung an ein Beispiel anhängt, um die außerordentliche Bedeutung eines solchen zu erkennen. Lessing war gewiß ein Mann genauer, scharfer Begriffsbestimmung. Man beobachte aber auf unserm Felde, wie unzählige Mal ihm nachgesprochen worden, daß wir den Thersites zwar von Homer gedichtet uns vorstellen, nicht aber gemalt würden anschauen können; ein Gedanke, auf den Lessing selber erst durch den Grafen Caylus gerieth, der in

seinen Zeichnungen zum Homer den Thersites fortgelassen hatte. Schiller in seiner Abhandlung über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst geht, den Lessingschen Fußtapfen folgend, schon weiter, indem er behauptet, den von Homer als Bettler vorgestellten Odysseus würden wir gemalt nicht ertragen können, weil mit einer solchen Anschauung zu viel niedrige Nebenvorstellungen verknüpft wären. Eine ganz grundlose Meinung, an welche sich die Malerei glücklicherweise niemals gekehrt hat.

Das wahrhaft Schöne ist die glückliche Mitte zwischen dem Erhabenen und Gefälligen; die glückliche Mitte, die sich nämlich mit der Unendlichkeit des Erhabenen und mit der Endlichkeit des Gefälligen gleichmäßig erfüllt. Das erhabene Schöne ist eine Form des Schönen, die an und für sich bestimmt ist. Kant hat in der Kritik der Urtheilskraft die Definition des Erhabenen ganz in's Subjective gespielt, weil es nach ihm dasjenige sein soll, was auch nur denken zu können eine Macht des Gemüths beweist, die alles Sinnliche übersteigt. Diese Theorie ist dann nicht blos dahin ausgebildet worden, daß man, wie Schiller in jenem bekannten Distichon, das Erhabene des unendlichen Raums leugnete, sondern bis so weit, daß man, wie von Ruge und K. Fischer geschehen ([37]), der Natur das Erhabene überhaupt absprach. Dies ist ein Irrthum, denn die Natur ist, unter Anderm, auch an sich selbst erhaben. Wir wissen sehr wohl, wo das Erhabene in ihr existirt; wir suchen es auf, es zu genießen; wir machen es zum Ziel beschwerlicher Reisen. Wenn wir auf dem schneebedeckten Gipfel des rauchenden Aetna stehen und nun Sicilien zwischen den Küsten Calabriens und Afrika's von den Wellen des Meeres umfluthet erblicken, so ist das Erhabene dieses Anblicks nicht unsere subjective That, viel-

mehr das objective Werk der Natur, das wir, bevor wir noch auf dem Gipfel angelangt waren, schon erwarteten. Oder wenn der Niagarafall mit zum Himmel dampfendem Gischt über die bebende Felsenmauer meilenbreit hindonnert, so ist er an sich erhaben, mag ein Mensch Zeuge dieses Schauspiels sein oder nicht. — Was aber das Sinnliche anbetrifft, so ist dasselbe nicht im Geringsten ein Gegengrund gegen das Erhabene. Weder die Natur, noch die Kunst, können vom Sinnlichen abstrahiren. Kant hat auch nur von der Macht des Gemüths gesprochen, die alles Sinnliche übersteigt; Spätere haben erst das Sinnliche ganz aus dem Erhabenen eliminirt und dasselbe ausschließend in's Moralische und Religiöse verlegt. Das Erhabene hat das Endliche, Sinnliche an sich, indem es zugleich über dasselbe hinausgeht. Nicht wir nur denken das Unendliche, sondern die Unendlichkeit realisirt sich und diese Anschauung ist es, die uns von den Schranken des Endlichen entlastet. Die Erhebung unseres Gemüthes wiederholt nur, was objectiv vorhanden ist. Wenn wir vom eisgekrönten Aetna aus Himmel, Erde und Meer in so großen Verhältnissen anschauen, daß, was sonst schon die Schranke des Horizontes ausmacht, tief unter uns liegt, so befreiet uns dieser makrokosmische Blick von aller subjectiven Engheit und erhebt uns zu den im Weltall waltenden Göttern, wie Hölderlin im Tod des Empedokles so herrlich geschildert hat.

Man würde sich für den Begriff des Erhabenen auch dadurch manches Mißverständniß erspart haben, wenn man seine Unterschiede beachtet und nicht einen derselben mit dem allgemeinen Begriff oft identificirt hätte, denn das Erhabene ist einmal diejenige Erscheinung des Schönen, welche die Negation der Freiheit durch Aufhebung ihrer Schranken, sei

es ideell, sei es reell, so realisirt, daß ihre Unendlichkeit uns Gegenstand wird: die Größe; sodann diejenige, welche die Unendlichkeit der Freiheit in der Macht des Schaffens oder Zerstörens darstellt; endlich die in der Größe ihrer Schöpfung oder Zerstörung mit ruhiger Selbstgewißheit in sich verharrende Macht: die Majestät. In der Größe erhebt sich die Freiheit über ihre Schranken; in der Macht enfaltet sie positiv oder negativ die Stärke ihres Wesens; in der Majestät erscheint sie eben so groß als mächtig. Hieraus folgt, daß das Gemeine als die Negation des Erhabenen 1. diejenige Form des Häßlichen ist, die eine Existenz unter die Schranken herabsetzt, welche ihr zukommen: die Kleinlichkeit; 2. diejenige Form, welche eine Existenz hinter demjenigen Maaß von Kraft zurückbleiben läßt, das ihr nach ihrem Wesen einwohnen sollte: die Schwächlichkeit; 3. diejenige, welche Beschränktheit und Ohnmacht mit der Unterordnung der Freiheit unter die Unfreiheit vereinigt: die Niedrigkeit. Es stehen sich also von Seiten des Erhabenen und Gemeinen als Wechselbegriffe einander gegenüber das Große und das Kleinliche; das Mächtige und das Schwächliche; das Majestätische und das Niedrige; Gegensätze, die in concreto nach ihren feineren Schattirungen noch mit vielen andern Namen bezeichnet werden.

I. Das Kleinliche.

Größe (magnitudo) überhaupt ist noch nicht erhaben; zwanzig Millionen Thaler sind ein großes Vermögen, das zu besitzen wahrscheinlich recht angenehm ist, allein etwas Erhabenes liegt gewiß nicht darin. So ist denn auch Klein-

heit (parvitas) überhaupt noch nicht gemein. Ein Vermögen, das nur zehn Thaler enthält, ist sehr klein, aber es ist immer ein Vermögen, in welchem nichts Verächtliches liegt. Ein Vaterunser, das sehr klein auf einem Kirschkern geschrieben ist, ist deshalb nicht häßlich, es ist eben nur sehr klein geschrieben. Die Kleinheit kann am rechten Ort und zu rechter Zeit ästhetisch eben so nothwendig sein, als die Größe. Auch die Ueberkleinheit kann wie die Uebergröße in einem gegebenen Falle sich rechtfertigen. Das Kleinliche ist aber der Begriff einer nichtseinsollenden Kleinheit, nämlich derjenigen, welche eine Existenz unter die ihr nothwendigen Schranken herabsetzt. Das erhabene Große hebt durch seine Unendlichkeit die Schranken des Raums und der Zeit, des Lebens und des Willens, der Unterschiede der Bildung und des Standes auf; es realisirt darin die Freiheit. Das Kleinliche hingegen befestigt diese Schranken über die ihnen zukommende Nothwendigkeit hinaus; es wird mit ihrer Verabsolutirung die Verkehrung des Großen. Schiller sagt, gemein sei Alles, was nicht zum Geist spreche und woran man nur ein sinnliches Interesse nehmen könne. Er hat mit diesen Worten das Element der Unfreiheit andeuten wollen, durch welche sich das Gemeine charakterisirt. Die Kleinlichkeit ist nur deshalb gemein, weil sie die Freiheit einer Existenz da schon beschränkt, wo es noch gar nicht nothwendig wäre. Wir nennen z. B. einen Menschen im Leben kleinlich, wenn er durch ein pedantisches Festhalten am Unwesentlichen das Wesentliche an seiner Verwirklichung hindert; ein solcher Mensch ist gegen das Unwesentliche unfrei, kann sich nicht darüber erheben.

Von der Natur läßt sich, was ihre Einzelgebilde anbetrifft, die Kleinlichkeit nur selten und nur relativ aussagen;

in landschaftlicher Beziehung jedoch wird dieser Begriff für sie nur zu häufig möglich. Es gibt Gegenden, denen der Stempel der Unfreiheit aufgedrückt ist. Da sind Felsen, die uns aber weder durch Masse noch Höhe imponiren; da ist ein Wasserfall, allein so seicht, daß er kaum hinreicht, eine Mühle zu treiben; da sind Bäume und Büsche, aber klein und dünn gesäet; da sind Thäler, aber eigentlich nur muldenförmige Auswaschungen zwischen bescheidenen Hügeln; da schleicht ein Fluß vorbei und bildet sogar eine Insel, die aber nur eine kleine, schwachbegrünte Sandbank ist — wie kleinlich ist dies Alles!

In der Kunst liegt die Kleinlichkeit entweder in dem Gegenstande oder in der Behandlung; im Gegenstande, wenn derselbe durch die Nullität seines Inhalts der Darstellung unwerth ist; in der Behandlung, wenn dieselbe sich mit der breiten Ausführung von Nebenbestimmungen beschäftigt und darüber das Hervorheben des Wesentlichen vergißt; oder wenn sie sogar das an sich Große überhaupt, gegen seinen Begriff, klein nimmt. Der Gegenstand der Kunst sollte nicht das Kleinliche sein; d. h. nicht etwa, sie solle nicht das Einfache darstellen, wie es in manchen Zuständen vorkommt. Durchaus nicht. Das Genre in der Malerei und die Idylle in der Poesie zeigen uns, wie die Kunst auch in der Hütte des Armen die Schönheit auszufinden weiß. George Sand hat in ihren neueren Erzählungen, in der Jeanne, in la mare au diable, in der petite Fadette Bauern des Berry geschildert; die höchste Einfachheit der Charaktere und Situationen und die größte Treue in der Nachbildung der Wirklichkeit hat sie nicht gehindert, den ganzen Reichthum des menschlichen Gemüths mit einer so bewundernswürdigen Tiefe darzulegen, daß man am Schluß einer solchen Er-

zählung sich unwillkürlich fragt, ob man in der That nur von schlichten Bauern und zum Theil sogar in der naiven Sprache derselben gelesen habe. So sehr ist der, wie es scheint, gemeine Stoff durch die Behandlung geadelt worden. Eine Schaafhirtin, wie Jeanne, eine Bäuerin, wie Marie, eine Gänsehüterin, wie Fadette, erscheinen uns, ohne Verkünstelung ihrer dörflichen Lage, durch die Reinheit ihrer Seele, durch die Hohheit ihres Geistes, wahrhaft groß. Wenn aber ein Dichter einen an sich völlig indifferenten Stoff als ein Diminutivum sich zum Gegenstande macht, so wird er kleinlich und in weiterer Folge wohl gar widrig. In Rückert's Gedichten, 1836, Bd. II., S. 145., Nr. 38., finden wir z. B. folgende Verse:

Gestern hab' ich vom Nachtbesuch beim Liebchen,
(Welch' ein nagendes Liebesangedenken!)
Ach, ein Flöhchen mit heimgetragen, das nun,
Den jungfräulichen Aufenthalt vermissend,
Hüpfend, wühlend, mich quält den ganzen Tag lang.
Gegen Abend, auf meinem Sopha liegend,
Da die Stunde gekommen, wo ich dachte
Hinzugehen und das Flöhchen hinzutragen;
Wie ich höre, daß draußen Regen prasselt,
Und ich sage: nun ich kann heut nicht hingehn!
Tobt das Thierchen an mir ganz ungeheuer.

Dergleichen kann man nur kleinlich finden. Ein Liebhaber, der ein Flöhchen der Geliebten besingt; ein Liebhaber, der sich vom Regen abhalten läßt, zur Geliebten zu gehen; ein Liebhaber, der sich mit seinem Affect recht bequem auf das Sopha hinstreckt und nun die Kreuz- und Queerzüge des lieben Flöhchens beobachtet — ist ungeheuer prosaisch. — Es kann die Kleinlichkeit aber auch in der Behandlung liegen.

In diesen Fehler verfällt die Kunst, wenn sie sich so sehr in das Nebensächliche vertieft, daß sie dadurch von dem Wesentlichen abgezogen wird. Sie räumt dann dem an sich Untergeordneten eine Breite ein, die ihm in seinem Verhältniß zur Hauptsache nicht zusteht. In der Epik soll uns z. B. zwar auch das Local, die Kleidung, Bewaffnung u. dgl. vorgestellt werden. Geht sie jedoch über den poetischen Zweck hinaus, beschreibt sie uns, wie in neueren Romanen geschieht, Pflanzen mit wissenschaftlicher Genauigkeit, wohl gar mit Hinzufügung des Lateinischen Namens; beschreibt sie uns Kleider mit der Sorgfalt eines Modejournals, Meubel und Hausrath mit technischer Accuratesse, so wird eine solche Ausführlichkeit kleinlich und damit häßlich. Selbst bessere Schriftsteller, wie Balzac bei den Franzosen, Max Waldau bei uns in der ersten Ausgabe seiner Romannovelle: „Nach der Natur", kranken öfter an diesem kleinlichen Zuge. Eben so kann die Poesie nach der Innenseite des Geistes hin kleinlich werden, wenn sie das Gefühl zu weitläufigen Analysen unterwirft und die Vermittelungen des psychologischen Pragmatismus ohne objective Berechtigung in haarspaltenden Unterschieden entwickelt. Eine solche Behandlung ist ganz dazu gemacht, selbst der Anlage nach große Gefühle in der Subtilität der Zergliederung wegzuschwemmen. Dies war der Fehler Richardsons in seiner Clarisse und Pamela; dies der Fehler — man darf es ja wohl heut zu Tage sagen, ohne anathematisirt zu werden — der Fehler Rousseau's in seiner Neuen Heloise. Es kann die Kleinlichkeit der Behandlung aber auch darin liegen, daß ein an sich großer Vorwurf von vorn herein zu klein genommen und in allen seinen Verhältnissen gegen seinen Begriff verzwergt wird. Das Kleine, wie oben schon bemerkt worden, ἐυτόπιως καὶ

ἐγκαιρίως, rechtfertigt sich selbst. Denken wir uns aber einen großen Inhalt nicht blos nach einzelnen Seiten der Ausführung verkleinlicht, sondern denken wir ihn uns von vorn herein zu klein gefaßt, so wird er nothwendig ebenfalls zu einer häßlichen Erscheinung. Die Kleinheit der Formen, in denen er sich darstellt, widerspricht alsdann der Größe seines Wesens. Soll z. B. eine Kirche gebauet werden, so sollte ein solcher Bau den großen Zweck, dem er gewidmet ist, unzweideutig aussprechen. Er sollte die Einheit einer Volksgemeinde ausdrücken und daher in seinen Mauern, Thüren, Fenstern uns sofort die Anschauung geben, daß er schlechthin über das Privatleben hinausgehe. Erblicken wir statt dessen ein charakterloses Gebäude, das ein Pferdestall, ein Gartenhaus, eine Ressource sein könnte, so ist das, der im Begriff eines Tempels liegenden Erhabenheit gegenüber, kleinlich und deshalb gemein. Eine Kirche kann natürlich auch klein sein; eine Capelle ist ja nur eine kleine Kirche; allein ihr Styl muß edel sein und die Größe ihrer Bestimmung in seiner Totalität ausdrücken. Unsere Zeit nennt solche Kirchen, die auch Fabrikgebäude, Bahnhofgebäude u. s. w. sein könnten, Polkakirchen.

Daß das Kleinliche als Parodie der Größe, namentlich auch der falschen Größe, komisch gewendet werden könne, liegt auf der Hand, weil es durch seine Uebertreibung sich dann selbst vernichtet. So hat Gutzkow in seinem Blasedow den Alten vortrefflich geschildert, wie die Vorstellung von zehn Thalern, die ihm fehlen, sein ganzes Bewußtsein erfüllt und Alles ihn an die zehn Thaler erinnert, bis sie von seiner Phantasie zu einem Ungeheuer aufgeschwellt sind. Das Flöhchen in Rückerts Gedicht mußte uns als ein kleinlicher Gegenstand erscheinen; dasselbe Thierchen als Gegen-

stand eines episch descriptiven Gedichts macht uns lachen, wie in jener Macaronischen Floïa, die mit den Worten beginnt:

Deiriculos canam, qui bene huppere possunt ꝛc.

In der Behandlung eines Gegenstandes kann ein Humorist, Dickens Boz, unbedenklich auch die einzelnsten Details hervorziehen, wie in Kopperfield z. B. die weitläuftigste Beschreibung des feierlichen Ceremoniels, mit welchem Maicawber Punsch bereitet; oder der Anstrengungen, denen sich die kleine Frau unterwirft, ihr Haushaltbuch zu schreiben u. s. w. uns nicht zu weitläufig ist.

Ein an sich großer Gegenstand kann von vorn herein mit Bewußtsein klein genommen werden; er wird dann travestirt, wie der pius Aeneas in Blumauers Aeneide, oder er wird boshaft persiflirt, wie die Begeisterung der heldenmüthigen Jeanne d' Arc in Voltaire's Pucelle d' Orléans (38) auf lauter kleinliche, ja schändliche Motive zurückgeführt wird.

II. Das Schwächliche.

Das Kleinliche kann zugleich das Schwächliche sein, so wie das Schwächliche in der Regel auch kleinlich sein wird. Dennnoch ist zwischen beiden ein Unterschied. Das Kleinliche setzt eine Existenz unter Schranken herunter, die sie aufheben sollte; das Schwächliche läßt die Kraft einer Existenz hinter demjenigen Maaß zurückbleiben, das ihr, ihrem Wesen gemäß, einwohnen sollte. Das Erhabene als das dynamisch Erhabene äußert seine Unendlichkeit im Schaffen und Zerstören. Sie erscheint als Kraft, Gewalt und kann auch furchtbar und

gräßlich werden. Das Schwächliche dagegen stellt seine Endlichkeit in der Ohnmacht des Hervorbringens, in der Passivität des Duldens und Leidens heraus.

Die Schwäche an sich ist noch nicht häßlich, so wenig, als die Kleinheit an sich häßlich ist. Sie wird es erst, wenn sie da erscheint, wo die Kraft erwartet wird. Die Freiheit als die Seele aller wahren Schönheit manifestirt ihre Macht im Schaffen und Zerstören oder im Widerstand gegen eine Macht; die Schwäche zeigt ihre Unkraft in der Unfruchtbarkeit ihres Thuns, in der Nachgibigkeit gegen die Gewalt, in dem absoluten Bestimmtwerden. Eine schwächliche Phantasie, ein schwächlicher Witz, ein schwächliches Colorit, ein schwächlicher Ton, eine matte Diction, sind etwas Anderes, als eine zarte Phantasie, als ein feiner Witz, als ein sanftes Colorit, als ein weicher Ton, als eine leichte Diction. Das dynamisch Erhabene äußert seine Macht als eine absolute, ihr Handeln von sich anfangende. Die Selbstbestimmung kann, was ihre reale Vermittlung betrifft, ein Schein sein, ästhetisch aber muß sie als solche sich darstellen. Sehen wir, wie ein Krahn aus einem Schiffsraum eine große Last emporhebt, so finden wir darin nichts Erhabenes, weil der Anblick der Maschine jeden Gedanken an irgend welche freie Bewegung entfernt. Wirft dagegen ein Vulcan Lavagüsse, Steine, Aschenregen aus seinem Innern heraus, so ist dies ein erhabenes Schauspiel, weil hier ein freier elementarischer Proceß vorhanden ist; die elastische Spannung der Dämpfe im Erdinnern wirkt auch mechanisch, allein mit einer spontanen Gewalt. Nun wäre es sehr ungeschickt, zu folgern, daß eine Maschine, weil sie nicht den Eindruck des Erhabenen macht, den des Schwächlichen mit sich führen müßte. Dies ist nicht der Fall; sie erscheint auch in ihren größten Leistun-

gen nur deshalb nicht erhaben, weil sie von einer andern Macht, von der Intelligenz und dem Willen des Menschen, abhängig ist, also nicht, wie der Begriff des Erhabenen es verlangt, ihren Ursprung und den Anfang ihrer Bewegung aus sich nimmt. Der Geist dagegen, der eine ungeheure Naturkraft so bemeistern, der ihre Nothwendigkeit in solchem Grade seiner Freiheit unterwerfen kann, wird uns erhaben dünken. Er kann seinen Maschinen den Schein der Selbstständigkeit verleihen und dann wird es auf die nähern Umstände ankommen, ob sie nicht sogar einen an das Erhabene grenzenden Eindruck hervorzubringen vermögen; an das Erhabene doch nur grenzenden, weil unser Bewußtsein der Genauigkeit der mechanischen Berechnung die ästhetische Wirkung zum Theil wieder aufhebt, wie wir empfinden, wenn ein großer Wagenzug auf der Eisenbahn bei uns vorübersaust. — Das organische Leben wird erhaben erscheinen können, wenn es seine Macht als Gewalt realisirt. Unmittelbar werden wir kein Thier erhaben zu nennen vermögen. Schauen wir aber den Adler, wie er die Schwingen entfaltet und nun über Wälder und Berge, ja über Wolken hinaus, mit ruhigem Flügelschlage aufschwebt; schauen wir den plumpen Elephanten, wie er mit den Säulen seiner Füße einen Tiger zerstampft; oder den Löwen, wie er mit einem sichern Riesensprung auf die Gazelle stürzt: so werden diese Thiere uns erhaben scheinen, weil sie die ihnen inwohnende Macht durch die Aeußerung derselben als Gewalt in ihrer Unendlichkeit darstellen. Für den Adler scheint keine Grenze des Fluges; für den Elephanten und Löwen keine Schranke am Widerstand eines andern Thiers zu existiren.

Der Geist wirkt erhaben, wenn er, der Nothwendigkeit der Natur, wie der Freiheit anderer Geister gegenüber, seine

Freiheit als seine eigene Nothwendigkeit festhält, auch dann noch, wenn er der Gewalt unterliegt. An die absolute Macht der Freiheit reicht die Natur auch mit ihren furchtbarsten Schrecken nicht heran. Der Mensch kann von der Natur überwältigt, aber, wenn er im Untergang seine Würde bewahrt, nicht besiegt werden. Er erhält sich gegen sie in sich frei; worin die Erhabenheit des stoischen Weisen liegt, den die Trümmer des zusammenbrechenden Universums unerschrocken begraben würden. Man braucht sich die Freiheit nicht als abstracte Fühllosigkeit vorzustellen; die Schranke des Lebens, die Herbheit des Schmerzes kann gefühlt und die Freiheit dennoch erhalten werden. Das Opfer wird erhabener, je härter die Nothwendigkeit ist, deren Gewalt es durch seine Freiheit überwindet und je tiefer die Empfindung des Gegensatzes gefühlt wird. Ein Curtius, der in den Schlund der Erde hinabsprengte, am lichten Tag, in voller Rüstung, von seinen Mitbürgern umringt, konnte den ganzen Werth des Lebens innigst fühlen — und doch stürzte er, die Natur zu bezwingen, in die finstere Tiefe mit freiem Muth hinab. — Im Conflict der Freiheit mit der Freiheit wird die Erhabenheit der Gesinnung auch hauptsächlich durch die Erhebung über den unvermeidlichen Schmerz des Gemüths erscheinen — Nun werden wir in der relativen Schwäche kleiner Thiere, des Weibes, des Kranken, des Kindes, des Unerfahrenen und Ungeübten, da sie eine ganz natürliche ist, noch nichts Häßliches finden. Hört aber diese Unbefangenheit auf, macht eine Existenz Anspruch auf Kraft und genügt ihm nicht, so geht die Schwäche in eine Schwächlichkeit über, die häßlich wird, weil sie einen Widerspruch enthält. Hier zeigt sich also eine wohl zu beachtende Grenzlinie. Tritt das Erhabene mit seiner absoluten Gewalt auf, so kann gegen dieselbe auch

dasjenige relativ schwach erscheinen, was außerdem wohl selbst eine Macht ist. Eine solche Schwäche ist dann noch nicht Schwächlichkeit im negativen Sinn. Gegen die Uebermacht der elementarischen Natur z. B. wird alle Kraft des Lebens, alle Energie der Freiheit, wie groß sie seien, ohnmächtig. Die erbebende Erde, die anstürmende Fluth, das entfesselte Feuer, sind solche erbarmunglose Gewalten. Die erzitternde, aufklaffende, Thiere, Menschen, Städte verschlingende Erde ist erhaben, in ihrer Rücksichtslosigkeit aber gegen Alles, was, ihrem Schooß entsprungen, auf ihrem Rücken sich des Daseins erfreut hat, gräßlich erhaben. Das Lebendige in seiner Angst, wie es flüchtet und in irrer Verzweiflung nach jedem Schatten der Rettung hascht, erscheint gegen sie ohnmächtig; weil aber das Verhältniß ein incommensurables ist, kann man es nicht der Schwächlichkeit zeihen. Wenn die Wogen des Meeres mit den größten Schiffen spielen, ihre Masten zertrümmern, sie gegen Felsen schleudern, so erscheinen sie furchtbar erhaben und die umsonst nach Rettung ringenden Menschen ohnmächtig; schwächlich aber nur, sofern sie einer ungemessenen Verzweiflung sich hingeben würden. Eine Ueberschwemmung, wie die Sündfluth, kann die Fruchtlosigkeit der Mühen des Individuums, aber zugleich seine Freiheit darstellen, die sich alsdann, auch sterbend, der Gewalt überlegen zeigt. So hat Girodet in seinem berühmten Bilde im Louvre eine Scene aus der Sündfluth gemalt, die uns eine Familie noch im Untergang an der Pietät festhaltend erblicken läßt. Der Mann hat den greisen schon halbtodten Vater auf den Schultern hängend. Mit der Linken umklammert er einen dürren schon eingebrochenen Baumstamm; mit der Rechten versucht er sein Weib aus den Wellen zu ziehen. Aber als

Mutter will dies die Kinder nicht lassen; das eine, ein Säugling, umschlingt die Brust; das andere hängt sich an die Haare der Mutter; schon hat diese den Fuß auf den Felsrand gesetzt, allein die Last ist zu groß, der Ast wird gänzlich brechen — und alle werden ihr Grab gemeinsam finden; noch im Tode wird die Familie Eines sein. Das Thier kann in solchen Situationen nur den Instinct der Selbsterhaltung ohne jede andere Rücksicht walten lassen, wie ein neuerer Deutscher Maler uns z. B. einen Waldbrand gemalt hat. Mit nimmersattem Rachen verzehrt das Feuer Sträucher und Bäume und scheucht die Thiere aus ihren Lagern auf; in dichten Schaaren mit gesträubtem Haar, mit schreckentflammtem Blick, mit lechzender Zunge, stürzen sie hervor und scheinen ihre sonstige Natur vergessen zu haben, indem Bär und Büffel, Panther und Reh, Wolf und Schaaf, neben einander im großen Knäuel eine von der allgemeinen Gefahr erzwungene Friedfertigkeit athmen. Im Entsetzen dieser fliehenden Bestien malt sich die Wuth des höllischen Elementes.

Thiere im Kampf mit einander können nur dann erhaben werden, wenn sie groß sind. Ein kleines Thier kann sehr stark und muthig sein, allein seine Kraft kann nicht den Schein sich aus sich selbst erzeugender und sich in sich erneuernder Unendlichkeit gewinnen. Ein Hahnenkampf ist nichts Erhabenes. Der Gegenkampf kleinerer und schwächerer Thiere gegen größere und stärkere eben so wenig. Die Maus unter den Tatzen der Katze, der Hase in den Klauen des Geiers, die Taube unter den Zähnen des Marders zittern ihrem gewissen Untergange entgegen. Man kann sie darin auch nicht häßlich nennen, denn der Kampf ist ungleich. — Der Naturmacht gegenüber sollte der Mensch seine Freiheit

bewahren und ihr die Kraft seines Bewußtseins und seines Willens entgegensetzen. Unterliegt er ihr, indem er vor ihrer Gewalt erbangt, so erscheint er schwach. Ob aber diese Schwäche schon häßlich zu nennen sei, kommt auf die nähern Umstände, auf den Grad seiner Furcht und auf die Form an, in welcher er sie ausdrückt. Der Mensch, der das Raubthier mit einer Keule anzugreifen, der auf einem gehöhlten Baumstamm die unwirthliche Woge zu durchmessen den Muth hat, erhebt uns eben so sehr, als ein umgekehrtes Verhalten uns demüthigt. Der Feindseligkeit der elementarischen Naturmacht gegenüber kann jedoch auch für den höchsten Heroismus aller Kampf vergeblich sein; dann bleibt der Freiheit, sich zu erhalten, nichts übrig, als im äußern Erliegen den unsterblichen, den ungebeugten Muth innerlich zu bewahren.

Die Gesinnung, die auch im härtesten Leiden sich gleich bleibt, ist erhaben, wie die des Aeschyleischen Prometheus, wie die des Calderon'schen standhaften Prinzen; die Schwäche, die sich zwingen läßt, ist häßlich, wofern sie nicht lächerlich wird. So im Allgemeinen ist dies wahr; im Besondern aber erzeugt die Geschichte eine unendliche Mannigfaltigkeit von Verhältnissen, in denen der Zwang oft die süßesten, verführerischsten, ja von der Berufung auf heilige Pflichten unterstützten Formen annimmt. Hier, im Gebiet der moralischen Collisionen, werden Situationen möglich, wo die Schwäche durch persönliche Liebenswürdigkeit sich den Schein der Freiheit erhält, wo sie durch Sophistik selbst die Form der Kraft usurpiren kann, wie dies das bekannte Thema so vieler Romane ist. An der Liebenswürdigkeit solcher sentimentalen Helden hat der Künstler das Mittel, die Erscheinung des Häßlichen zu mildern, ja, es interessant

zu machen. Leichtsinn, Schwanken, Inconsequenz, Zaudern, Vergessenheit, unzeitige Nachgibigkeit, voreiliges Handeln, dürfen allerdings nicht als etwas hingestellt werden, das an sich selber recht oder liebenswürdig wäre. Die Liebenswürdigkeit muß in den Geist, in die Phantasie, in das persönliche Benehmen verlegt werden; die Schwächlichkeit des Willens muß durch die Beschaffenheit des Temperaments, durch die Schwierigkeit der Verhältnisse, durch die Möglichkeit, mit einem entschiedenen Handeln nach andern Seiten hin Unrecht zu thun, entschuldigt, sie darf aber nicht gerechtfertigt werden. Die Schönseligkeit der moralischen Schwäche ist immer dicht daran, in die Niedrigkeit zu verfallen, die zum wirklichen Verbrechen wird; es kommt, wie die Xenien sagen, nur auf die Gelegenheit an. Sie wird sophistisch, sich vor sich selbst als edel hinzustellen, aber in dieser Sophisterei wird sie oft das Scheußlichste hervorbringen helfen. Aus Bequemlichkeit, aus Trägheit, aus Mangel an Muth, aus Eitelkeit, sinkt sie der Sache nach in das Gemeine herunter und erträgt eine Abhängigkeit von einem fremden Willen, den sie vielleicht verabscheut, den sie aber aus anderweiten egoistischen Rücksichten anerkennt. Solche Erniedrigung verhüllt sie sich durch ein psychologisches Raisonnement, durch Fiction von Krankheit, durch Annahme eines grausamen Schicksals, gegen dessen Nothwendigkeit der Einzelne unvermögend sei. Man muß aber unterscheiden zwischen der Schwäche, wie sie Gegenstand der Darstellung ist, und zwischen der Schwächlichkeit, wie sie ein Fehler der ästhetischen Behandlung wird. Die Schwäche darzustellen, muß erlaubt sein. Die Werther, die Weislingen, die Brackenburg, die Fernando's, die Eduarde, wie Göthe sie schildert; die Woldemar, wie Jacobi, die Roquairol, wie Jean Paul sie malt; die André und

Stenio, wie George Sand sie gleichsam daguerrotypirt, haben auch ihr Recht zur Darstellung. Aber etwas Anderes ist es, wenn die Darstellung selber schwächlich ist, wenn also vorzüglich da, wo Kraft erwartet werden sollte, unmächtige, schwache, matte Formen erscheinen. Dies ist ein entschiedener Fehler, der zu derjenigen Auflösung der ästhetischen Gestalt führt, die wir früher als das Undulistische und Nebulistische kennen gelernt haben und die von einer jeden Kunst nach der Eigenthümlichkeit ihres Elementes specificirt wird.

Da Schwächlichkeit im negativen Sinn und Stärke einander entgegengesetzt sind, so kann es die Kunst reizen, den Uebergang von der einen zur andern darzustellen. Dies mit psychologischer Wahrheit zu thun, ist eine sehr schwere Aufgabe, die in der Regel nur großen Künstlern wahrhaft gelingt. Iffland und Kotzebue, die dramatischen Verherrlicher der Schwäche, haben uns viele Scheinübergänge gegeben. Byron hat merkwürdiger Weise Göthe zwei Dramen gewidmet, die zu ihrem Gegenstande die Schwäche haben, den Sardanapal und den Irner. Im Sardanapal erhebt sich eine an sich edle, aber zu weiche, humane, aber zu nachsichtige Natur, von sorglos heiterer Hingebung an den Genuß des Lebens Schritt um Schritt zur wahrhaft königlichen Würde, zum Heldenmuth, zur Tapferkeit, zur Erhabenheit des Opfertodes; ein Seelengemälde von so unvergleichlicher Tiefe und Schönheit, daß es völlig räthselhaft bleibt, warum keine Bühne uns dasselbe vorführt. Im Irner hat der Dichter dagegen gezeigt, wie eine an sich ebenfalls edle Natur durch ihre Schwäche bis zur Gemeinheit fortgerissen wird und nun das ganze übrige Leben an der schamvollen Erinnerung ihres Vergehens würgt. Irner, in großer Noth, stiehlt seinem schlummernden Todfeind hundert

Ducaten. Vor sich selbst, vor seiner Frau, seinem Sohn, will er sich damit rechtfertigen, daß er da nur gestohlen habe, wo er seinen Todfeind hätte morden können. Schiller hat aber schon genugsam gezeigt, daß der Mord, weil er mehr Kraft erfordert, ästhetisch höher steht, als der Diebstahl. Irner würde schuldiger, und doch weniger gemein gehandelt haben, hätte er Stralenheim ermordet. Seine Schwäche hat ihn nur stehlen lassen und die Sophisterei, daß das Geld im Grunde ja sein Eigenthum sei, hält vor seinem Gewissen nicht aus. Sein Sohn Ulrich vollbringt, ohne Wissen des Vaters, den Mord. Als Irner diese entsetzliche Entdeckung macht, muß er vom Sohn als Vertheidigung die Doctrin der Schwäche vernehmen, die er selbst ihn gelehrt habe:

Wer hat mir gesagt, die
Gelegenheit entschuldige manche Laster?
Die Leidenschaft sei unsere Natur? Auf
Des Glückes Güter folgten die des Himmels?
Wer wies mir seine Menschlichkeit abhängig
Nur von den Nerven? Wer nahm alle Macht mir,
Mich zu vertheidgen, zu zeigen mich
Im offnen Kampf, durch seine Schmach, die mich
Vielleicht mit Bastardschaft gar stempelt, ihn mit
Des Missethäters Brandmal? Er, der warm
Zumal und schwach ist, der zu Thaten reizt, die
Er thun will und nicht wagt. Ist es so seltsam,
Daß ich vollbringe, was du denkst?

Wie die Schwäche und Schwächlichkeit, ohne es zu ahnen, vielmehr im Wahn, recht gut zu sein, in das Böse übergeht, hat G. Sand meisterhaft in der Fadette gezeigt. Fadette klärt Sylvain über sich auf, wie er schwach, sentimental, tyrannisch gegen seine Umgebung, sophistisch und

egoistisch ist; „la faiblesse engendre la fausseté et c'est pour cela, que vous êtes égoïste et ingrat." Sylvain begreift sich endlich und nun wird dieser Mutterverzug, dieser Stubenhocker, ein ganz anderer Mensch, der seine Liebe zur Fadette im Schlachtenlärm der Napoleonischen Kriege zu vergessen sucht.

Am Häßlichsten muß die Schwächlichkeit offenbar erscheinen, wenn sie mit der Macht selber verbunden ist. Die Macht sollte sich mit ihr nicht beflecken; um so mehr degradirt sie sich, wenn sie es dennoch thut. Für die Natur hat dies keinen Sinn, weil ihr der freie Wille fehlt. Wenn dem riesigen Elephanten in der Nähe der winzigen Maus der Angstschweiß ausbricht, so ist das keine Schwächlichkeit desselben, sondern ein ganz richtiger Instinct, weil die Maus, kröche sie in seinen Rüssel, ihn mit ihrem Gekrabbel bis zur Tobsucht aufstacheln würde. Fröhnt aber ein Fürst, ein Held, ein hoher Priester, seinen Launen, seinen Schwächen, so fällt er damit in eine Gemeinheit, die mit seinem Wesen um so greller contrastirt. Daß z. B. der König David den Urias verrätherisch aus dem Wege räumt, dessen Weib Bathseba ungescheut genießen zu können, ist zumal für einen König von der Tendenz seines Charakters eine Schwäche, in welcher er bis zur Gemeinheit und bis zum Verbrechen heruntersinkt. Wenn Meißners Weib des Urias ein mißrathenes Drama ist, so liegt die eine Hälfte der Schuld an der Wahl des Stoffs.

Ins Komische schlägt das Schwächliche um, wenn dasselbe sich verkennt und sich als Stärke gerirt. Jedoch wird dieser Widerspruch nur dann lächerlich, wenn der Inhalt der Schwäche die Forderungen der Tugend nicht zu empfindlich verletzt. Es werden daher intellectuelle Schwächen, Schwächen

unschädlicher Art, die mehr von der Natur oder von den Umständen abhängen, sich dazu eignen, wie wir dies vorzüglich im Lustspiel sehen. Wird die Entwicklung der Schwäche an die Fiction eines Schicksals angeknüpft, wird sie dadurch mit dem Schein der Nothwendigkeit umgeben, so wird der komische Effect dadurch gesteigert. Ein glänzendes Meisterwerk dieser Komik wird ewig Diderot's Jacques le fataliste et son maître bleiben. Daß der Herr ohne den Diener nicht leben kann, ist eine Schwäche, die Niemandem schadet; daß der Herr vor allen Dingen gern erzählen hört, ist eine Schwäche, die Andern Gelegenheit gibt, ihr Erzählertalent zu entfalten; daß der Herr den Diener, der ihn offen beherrscht, von der Falschheit seines Fatalismus überzeugen will, ist eine Schwäche, die liebenswürdig ist. Mit welch unvergleichlichem Humor weiß Diderot den Fatalismus des Jacques ins Spiel zu setzen. Alles geschieht, parceque c'étoit écrit là en-haut, sur le grand rouleau. Diderot wäre aber nicht Diderot gewesen, wenn er nicht an die Plaudereien des Dieners und der Wirthin, an den Fatalismus des Dieners und an die Kritik des Herrn, die tiefsten Probleme des menschlichen Daseins anzuknüpfen gewußt hätte. Man irrt sehr, wenn man nach gewissen landläufigen Schilderungen meint, daß Jacques nur eine frivole Tendenz habe (39). Sein Grundtext ist vielmehr die Idee des Schicksals, was Diderot durch das Prädicat fatalistisch auch selber angedeutet hat.

III. Das Niedrige.

Das Erhabene in seiner Schrankenlosigkeit ist groß; in der widerstandlosen Aeußerung seiner Macht gewaltig; in der

unbedingten Selbstbestimmung seiner Unendlichkeit majestätisch. Die Majestät vereint die absolute Größe mit der absoluten Macht. Der Gegensatz des erhaben Großen ist das Kleinliche, welches unter die seinem Wesen nothwendigen Schranken heruntergeht; der Gegensatz des erhaben Mächtigen das Schwächliche, welches hinter dem ihm möglichen Maaß von Kraft zurückbleibt; der Gegensatz des Majestätischen ist das Niedrige, welches in seiner Selbstbestimmung von zufälligen und beschränkten, von kleinlichen und egoistischen Motiven bestimmt wird. Niedrig ist allerdings ein Ausdruck, der auch relativ ist; wird er aber nicht comparativ, sondern positiv gebraucht, so bezeichnet er das Unvollkommene, Geringe, Gemeine schlechthin. Es hat sich im Deutschen der Usus gebildet, daß man niedrig und nieder unterscheidet, indem man unter ersterem das Gemeine, unter dem zweiten das Einfache, Schlichte, Untere, versteht. Eine niedrige Gesinnung, eine niedrige Behandlung, ein niedriger Streich u. s. w.; dagegen ein niederes Dach, eine niedere Hütte, ein niedrer Stand u. s. w. Vordem sagte man nur niedrig überhaupt. Das Majestätische ist in seiner ruhigen Größe einzig und in seinem Handeln, als nicht von Außen und nicht durch den Zufall bestimmbar, absolut sicher. Es kann daher zwar, sofern es als ein besonderes Dasein der Welt der Erscheinungen angehört, Seiten haben, welche dem Angriff von Außen her preisgegeben sind, es kann leiden, es kann den Schmerz fühlen, aber innerlich wird es sich in der Gleichheit mit sich erhalten und im Untergang dessen, was an seiner Existenz vergänglich ist, seiner Unendlichkeit gewiß bleiben. Hieraus erklärt sich der scheinbare Widerspruch, weshalb die Majestät gerade im Leiden ihre Größe und Macht am Herrlichsten zu offenbaren vermöge. Die Niedrigkeit

hingegen wird: 1. unmittelbar das Alltägliche, Gewöhnliche, Triviale sein; 2. relativ das Wechselnde und Haltlose, das Zufällige und Willkürliche; 3. die Rohheit als die Erniedrigung der Freiheit unter eine ihr fremde Nothwendigkeit oder gar als das Hervorbringen einer solchen Erniedrigung. Alle diese Begriffe werden auch mit vielen andern Synonymen bezeichnet, wie wir auch das Majestätische nach seiner graduellen Verschiedenheit mit noch andern Namen edel, hoch, vornehm, imponirend, grandios u. s. w. benennen.

a) Das Gewöhnliche.

Das Gewöhnliche, sofern es die empirische Existenz des Allgemeinen ausmacht, ist deshalb noch nicht häßlich; dies Prädicat kann ihm erst relativ zukommen; es **wird** unter gewissen Bedingungen häßlich. Das majestätisch Erhabene ist in seiner Erscheinung insofern einzig, als es eine ganze Welt in sich zusammennimmt, denn einzig in dem Sinn, empirisch nicht ihres Gleichen zu haben, ist am Ende nach dem Leibnitzischen principium indiscernibilium jede Existenz, auch die gewöhnlichste. Die Majestät aber ist andern Erscheinungen nicht blos überhaupt empirisch ungleich, sondern sie ist einzig als ohne Vergleich innerhalb einer gegebenen Sphäre. Man stelle sich eine Bergkette vor, so kann dieselbe schon durch ihre Größe erhaben sein. Nun soll aber aus ihrem Kamm hervor Ein Berg noch weit in den Aether sein Haupt erheben, so wird derselbe nicht nur erhaben überhaupt, sondern majestätisch erhaben erscheinen, weil er der ungeheuren Masse gleichsam einen persönlichen Ausdruck verleihen wird. So strahlt das Licht des Mondes unter den Sternen als ein einziges in sanfter Majestät u. s. f. Dies sind Beispiele aus dem Gebiet des Raumes; aber auch die

Zeit kann an dem Räumlichen majestätisch erscheinen, wenn uns dasselbe die unendliche Reihe der Jahre, die es als ein Entstandenes besteht, unmittelbar vergegenwärtigt. Das Entstehen ist auch ein Vergehen. Ein Entstandenes, das in der Flucht der Zeiten sich gleich bleibt, gewinnt dadurch den Anschein der Ewigkeit, aus deren Unendlichkeit heraus der Strom der Zeit entspringt. Im Steppenlande morgenwärts vom todten Meere hängen die Felsenthore, durch welche die Moabiterkönige von Basan vor viertausend Jahren aus- und einzogen, noch in denselben Angeln. Jetzt sind es nur ärmliche Ziegenhirten, die sie passiren, aber die Thore sind die nämlichen. Es versteht sich, daß der Gegenstand, erhaben zu wirken, groß und mächtig sein muß; die Dauer allein würde ihn nicht erhaben machen, auch wenn er Jahrtausende unverändert existirte, wie z. B. im neuen Berliner Museum ein Ziegel von denen gezeigt wird, welche die Juden in Aegypten streichen mußten. Ein Ziegel wird auch durch Ewigkeiten nicht erhaben. In der Geschichte sind Personen, Thaten, Begebenheiten voller Majestät, wenn sie positiv einzig sind und eine Gattung, eine ganze Welt in sich concentriren. Ein Moses, ein Alexander, ein Sokrates sind majestätisch erhabene Persönlichkeiten, weil sie im positiven Sinn einzig sind. Daß Sokrates nicht floh, daß er nicht durch rhetorische Kunst die Richter zu bestechen suchte, daß er den Tod im Kerker mit heiterem Ernst erwartete, — was Alles nämlich Menschen gewöhnlichen Schlages nicht würden gethan haben, — gibt ihm den majestätischen Nimbus. So ist der Brand von Moskau eine furchtbar majestätische Begebenheit, weil der Widerstand der Russen in diesem erhabenen Brandopfer sich auf eine welthistorisch einzige Weise concentrirte. Drücken Personen

und Thaten nicht solche von der Idee affirmativ getragene Einzigkeit aus, so sind sie auch nicht majestätisch; eine Einzigkeit, welche durch ihre Negativität sich auszeichnet, kann auf das Prädicat des Majestätischen keinen Anspruch machen; sie wird im Gegentheil ins Häßliche fallen. Ein Commodus, ein Heliogabalus, Herrn der Welt, sind moralische Abnormitäten, welche die Majestät, je mehr sie dieselbe mit ihrem knabenhaften Wahnsinn in launischer Tyrannei geltend machen wollten, nur um so mehr verzerrten; sie sind einzig in dieser Verzerrung, aber diese Einzigkeit ist die traurige der colossalen Ausschweifung verrückten Eigendünkels. Herostrat, als er die Fackel in den Tempel der Ephesinischen Artemis warf, hat seinen Zweck erreicht, aber diese nichtswürdige Handlung ist in ihrer frivolen Einzigkeit das Gegentheil aller Majestät. Die wahrhafte Majestät wird natürlich ihrem Afterbilde gegenüber um so einziger erscheinen, wie Christus, dem elend neugierigen König Herodes gegenüber, die Unendlichkeit seiner Majestät in vernichtendes Schweigen hüllte. Herodes, ein König, fragt einen gefangenen, verurtheilten Juden — und dieser würdigt ihn keiner Antwort; dem entsittlichten Schattenkönige öffnen diese sonst so freundlichen, liebeathmenden Lippen sich nicht; dies Schweigen — welch eine furchtbare Majestät!

Das Gewöhnliche ist, wie gesagt, keineswegs auch schon das Häßliche. Niemand kann in seinem Begriff diese Nothwendigkeit nachweisen und es kann sogar, wenn auch nicht schön, doch hübsch sein. Allein als das, was in vielen Exemplaren vorhanden ist, was nach keiner Seite hin hervorsticht, erscheint es ästhetisch bedeutungslos. Es fehlt ihm an charakteristischer Individualisirung. Das Schöne soll uns allerdings die allgemeine Wahrheit der Dinge darstellen,

allein es soll dies in der Form individueller Freiheit thun, welche die Nothwendigkeit des Allgemeinen in ihrer Eigenthümlichkeit vereinzigt. Das Gewöhnliche, Alltägliche, wird durch seinen Mangel an Unterscheidung nichtssagend, langweilig, gemein und geht damit in die Häßlichkeit über. Man mißverstehe dies nicht. Nicht das Schöne wird unschön, das ist unmöglich, aber die Häufigkeit der Wiederholung, die Breite einer massenhaften Existenz, läßt es gleichgültig werden, weil ein anderes Exemplar als eine bloße Tautologie ohne den Reiz der Neuheit ist. In den Motiven wird jede Kunst sich innerhalb eines gewissen Kreislaufs bewegen müssen. Sie hat insofern eine Grenze der Erfindung. Aber diese im Begriff der Sache liegende Wiederholung ist kein Vorwurf für die Kunst; es kommt darauf an, daß sie die an sich immer gleichen Motive durch die Individualisirung, uns neu erscheinen lasse. Man erinnere sich z. B. daß man alle tragischen Collisionen ausgerechnet hat; mehr als acht und zwanzig sind nach Benjamin Constant nicht möglich; diese werden also, wie der Dichter es auch anfangen möge, sich immer wieder darbieten; er hat an ihnen eine ethische Schranke seiner Production, allein er muß es verstehen, diese unvermeidliche Gleichheit des Inhalts so zu behandeln, daß der von ihm gewählte, doch als ein neuer, einziger Fall erscheint. Die bloße Wiederholung mit einer oberflächlichen, nur formellen Differenz genügt uns nicht. Die Unmöglichlichkeit, die Idee selber und ihre Nothwendigkeit zu verändern, begreifen wir; für die Erscheinung aber fordern wir mit Recht, daß der Künstler sie uns in einer wieder andern, überraschenden Weise darstelle. Wenn man aus Werken, wie die von Valentin Schmidt über die romantische Poesie, von Dunlop's history of the fiction, von v. d. Hagen

über die kleinen Erzählungen des Mittelalters, von Wolf über die Geschichte des Romans und ähnlichen die Einsicht gewinnt, daß gewisse Stoffe durch verschiedene Völker, Zeitalter, Sprachen hindurch immer dieselben bleiben, so kann uns die Phantasie der Dichter sehr arm vorkommen; allein dies ist ein Irrthum, denn die Fruchtbarkeit und die Schöpferkraft der Phantasie zeigt sich vielmehr darin, daß sie innerhalb der von der Natur des Stoffs bedingten Schranken eine so große Mannigfaltigkeit der Ausführung zu gewinnen weiß. Nehmen wir z. B. ein Verhältniß, wie das von Herr und Diener, so liegen in demselben sofort bestimmte Grenzen, bestimmte Motive. Herr und Diener machen einen großen Theil des Stoffs des antiken Lustspiels aus. Herr und Diener, das ist das formale Thema des Don Quixote von Cervantes, des Jacques von Diderot, der Pickwickier von Boz u. s. w. Aber so verschieden bei diesen Dichtern die Herren sind, ein Don Quixote, der Maitre und Herr Pickwick, so verschieden sind auch die Diener Sancho, Jacques, Samweller. In dieser Verschiedenheit bleibt die Gleichheit der Motive, weil sie von der allgemeinen Situation unzertrennlich ist. Die Herren wie die Diener besitzen daher eine gewisse Familienähnlichkeit; allein innerhalb derselben gehen sie durch ihre Individualität wieder auseinander und hierin liegt die Originalität der schaffenden Phantasie. Diderot's Maitre, wie er nach der Uhr sieht, eine Prise nimmt und Jacques wieder einen Anstoß gibt, die Geschichte seiner Liebschaften fortzuerzählen, ist eine einzige Figur, die zwar als Gattung, aber nicht individuell weder mit Don Quixote noch mit Herrn Picknick etwas gemein hat, so wenig als diese mit ihr. Die Nachahmung als bloße Copirung, als formelle, müßige Wiederholung, wohl gar als

Plagiat, ärgert uns und wir rufen ihr mit dem Rabbi Akhiba in Gutzkows Uriel Acosta verdrießlich zu: Alles schon dagewesen! Wir können die erlaubte Identität der Motive von der nichtseinsollenden Gleichheit der Behandlung dadurch unterscheiden, daß wir die Letztere als den Gemeinplatz bezeichnen. Alle Künste haben ihre Gemeinplätze; alle Epochen haben die ihrigen. Der Gemeinplatz ist die schon als solche bekannte, erkannte und gestempelte Trivialität. Das Gemeinplätzliche ist einst auch neu und interessant gewesen; aber in der Häufigkeit der Wiederholung ist es verbraucht, entgeistet. Es wird daher, sobald es mit der Prätension der Neuheit auftritt, lächerlich. In der Poesie muß man es jedoch nicht zum Gemeinplatz rechnen, wenn zum Stoff ihrer Bilder immer wieder die großen Naturgegenstände, Sonne, Meer, Berg, Wald, Blume u. s. w. oder die Griechischen Mythen genommen werden. Beide sind einmal ewige Symbole geworden, in denen die gebildete Menschheit sich allverständlich ausdrückt. Wie die Natur und die Götter immer wieder schön und unergründlich sind, so auch kann jener Bilderstoff immer wieder anders gewendet und verjüngt werden. Haben nicht Schiller und Hölderlin die Griechische Mythe mit universellem Geiste fortgedichtet und romantisch beseelt?

Wenn Lessing dem Gewöhnlichan das Ungewöhnliche entgegengesetzt hat, so kann man dagegen zunächst nichts erinnern, denn diese Unterscheidung ist nur erst ein limitatives Urtheil. Wenn er nun aber das Gewöhnliche für das Natürliche erklärt, so würde folgen, daß das Ungewöhnliche nicht natürlich sein dürfte. „Wenn der Dichter nichts auf das Theater bringt, als was er in der einfachen Natur findet, so wird er seinen Zuschauern nichts zu sehen und zu hören geben, als was man alle Tage sieht und hört. Wer besucht

aber deswegen den Schauplatz, damit er das daselbst antreffe, was er außer demselben mehr als zu häufig findet? Er muß also ungewöhnliche Züge in seine Charaktere einmischen, wenn er die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen will. Was ist aber das Ungewöhnliche anders, als eine Abweichung von dem Natürlichen?" Abweichung von dem Natürlichen soll hier das Ungewöhnliche charakterisiren. Consequent langt man mit ihr bei der Zauberei und beim Wunder, oder auch bei der Künstelei und dem Widernatürlichen an, denn dies sind doch wohl die stärksten Abweichungen vom Natürlichen. Allein so hat Lessing es nicht gemeint, sondern, wie der Zusammenhang zeigt, hat er nur sagen wollen, daß die Kunst noch nicht Kunst sei, wenn sie die gemeine Wirklichkeit abschreibe, gegen welche gehalten alle Poesie, alle Kunst selber das Ungewöhnliche ist. Auch verwechsle man nicht die Gewöhnlichkeit mit der Vervielfältigung. Das Schöne als solches kann durch seine Vervielfältigung nicht alterirt werden, weil es in sich unendlich ist; wie wir nicht müde werden, das Blau des Himmels, das Grün der Erde, die Blüthen des Frühlings, den Gesang der Nachtigall mit immer frischer Dankbarkeit zu genießen. An der theatralischen Erneuung der Sophokleïschen Antigone haben wir in unsern Tagen ein recht merkwürdiges Beispiel der unsterblichen Kraft erlebt, welche dem wahrhaft Schönen unalternd einwohnt. Es ist eine der wichtigsten Seiten der modernen Technik, daß ihre Vervollkommnung Werke der bildenden Kunst in immer wohlfeilern und doch treuen Vervielfältigungen möglich und damit den Genuß derselben immer allgemeiner macht. Solche Vervielfältigung ist etwas Anderes, als die schaale Reproduction typischer Vorbilder in der erfindungslosen Nachahmung der unproductiven Schwäche. Welche

Gewöhnlichkeit in den Minneliedern des Mittelalters, die Schiller zu dem Sarkasmus veranlaßte, daß in ihnen nichts enthalten sei, als der Frühling, der komme, der Winter, welcher gehe, und die Langeweile, welche bleibe; wenn die Sperlinge, meinte er, einen Musenalmanach schreiben könnten, würde ungefähr dasselbe herauskommen. So sind tausende von Sonetten der Petrarchisten, hunderte von Tyrannentragödien der ältern Französischen Bühne, so die Fabrikwaare unserer Kindermährchenalbernheiten, so das Heer unserer Entsagungsromane, so in der jetzigen Deutschen Malerei das zahlreiche Geschlecht der trauernden Königspaare, Juden, Mütter, (Hauser's Bethlehemitischer Kindermord) (40), Toggenburge u. s. w. zu Gewöhnlichkeiten geworden. Die Nachahmer halten sich oft für classische Künstler, weil sie nämlich auf ein Haar dasselbe hervorzubringen scheinen, was anerkannte Auctoritäten auch producirt haben. Allein eben die außerordentliche Aehnlichkeit mit ihren Vorbildern ist das Langweilige an ihnen, was das Publicum, das sie ungerecht schelten, von ihren Werken entfernt. Hätten sie dasselbe, was sie bieten, als ein Neues aus sich hervorgebracht, so würden sie mit Recht Anspruch auf Beifall machen können; nunmehr aber dürfen sie uns nicht verargen, wenn wir ihre hübsch gemeißelten, bunt colorirten, richtig contrapunctirten, nett stylisirten Werke trivial finden. Ein ächter Künstler, der dem Ideal mit heiligem Ernst nachstrebt, wird freilich auch Eine Idee in immer andern Wendungen darstellen. Weil er jedoch darin dem Ideal immer näher zu kommen sucht, so wird er uns doch nicht ermüden. Jede seiner Schöpfungen wird sein Urbild nach einer neuen Seite hin offenbaren. Für Petrarcha waren die Sonette und Canzonen, in denen er seine Leidenschaft für Laura nach allen

Höhen und Tiefen schilderte, so wenig schlechte Tautologieen, als für Raphael seine Madonnen, als für Byron seine düstern Helden, als für Lysippus seine Bildsäulen des göttlichen Alexander u. s. w. Die Mittelmäßigkeit oder gar die völlige Ohnmacht wiederholt das schon Geschaffene ohne Fortschritt, ohne productive Vertiefung und entgeistert uns durch ihre von ihr selbst unerkannte Gewöhnlichkeit eben so sehr, als das wahre Genie uns durch die einfache Ursprünglichkeit seiner Compositionen begeistert.

Hat die Mittelmäßigkeit eine wiewohl uneingestandene Ahnung von der Gewöhnlichkeit ihrer Leistungen, so schmückt sie dieselben wohl, um die Plattheit zu verbergen, mit heterogenen Reizmitteln. Der Erfolg ihrer Anwendung wird jedoch nur sein, die Flachheit der Conception, die Armuth der Ausführung, um so fühlbarer zu machen. Heut zu Tage betrügen sich Dichterlinge vorzüglich mit dem gefährlichen Lobe, das ihnen wohl gezollt wird, geistreich zu sein. Wirklicher Reichthum des Geistes, gewonnen aus der Weite vielseitiger Erfahrung, aus der Tiefe gewaltiger Kämpfe, wie selten ist er nicht! Wie gewöhnlich dagegen ist jenes Halbgemisch von Anschauung und Reflexion, von Poesie und Philosophie geworden, dessen verworrene Buntheit man heut zu Tage geistreich zu nennen beliebt. Die Impotenz hat jetzt an der dialektischen Reflexion das Mittel, den Schein des schöpferischen Producirens einen Augenblick hindurch vorzutäuschen.

Daß das Gewöhnliche sich selbst richtet, indem es durch seine Uebertreibung komisch wird, erhellt schon aus dem Gesagten. Allein von der Komik, welcher es objectiv und unwillkürlich verfällt, ist diejenige Komik zu unterscheiden, welche die Leerheit des Gewöhnlichen mit Bewußtsein parodirt. Wenn

das Gewöhnliche die Nullität seines Inhalts durch den Bombast eines falschen Pathos aufzuspreizen bemühet ist, so ist das eine unbeabsichtigte Lächerlichkeit. Unser Lachen über das Häßliche bedeutet in diesem Fall seine Verurtheilung. Wird aber das dem Inhalt nach Gewöhnliche in der Form der Erhabenheit, oder umgekehrt das dem seinsollenden Inhalt nach Erhabene in der Form der Gewöhnlichkeit vorgeführt, so entsteht beidemal eine komische Wirkung. Das Erstere ist der Fall in der Travestie, wie wenn die Frösche in der Batrachomyomachie die Sprache der Homerischen Helden reden; das Zweite ist der Fall in der Parodie, wie wenn die Idee des Schicksals als einer an sich erhabenen Macht auf einen futilen Gegegenstand gewendet wird. So persiflirte Natalis mit seinem Strickstrumpfdrama, so Platen mit seiner Gabel die Verirrungen unserer fatalistischen Schule; so persiflirte Baggesen den Schwulst, in welchen das geistliche Epos bei uns verfallen war, mit seinem Adam und Eva. Die ersten Menschen sind gewiß ein naiv erhabener Gegenstand. Theologie studiren und Französisch lernen sind gewiß sehr gewöhnliche Beschäftigungen der heutigen Welt. Baggesen läßt nun Adam bis zwölf Uhr Theologie studiren. Eva spaziert unterdessen im Paradiesesgarten umher, wo die Thiere ihr sehr artig den Hof machen und ihr schmeichelnd den niedlichen Fuß lecken. Vorzüglich fein benimmt sich die buntschillernde Schlange. Sie macht sich für Eva höchst interessant dadurch, daß sie Französisch sprechen kann und viel von Paris zu erzählen weiß. Adam, mit welchem Eva gut bürgerlich um zwölf Uhr zu Mittag speist, hat längere Zeit keine Ahnung von dieser gefährlichen Bekanntschaft, bis er sie auf einer gemeinschaftlichen Promenade mit seiner Frau zufällig entdeckt u. s. w. Diese ganze Behandlung macht

die Protoplasten zu heutigen Menschen; indem aber zu all den Gewöhnlichkeiten, wie Theologie studiren, um zwölf Uhr zu Mittag essen, Französisch lernen, einen verdauenden Spaziergang machen, die phantastischen Voraussetzungen des paradiesischen Zustandes hinzugenommen sind, worin die Thiere noch ohne Entzweiung sind und worin die Schlange spricht, so erzeugt sich ein sehr ergötzlicher Widerspruch, der dem Dichter zu sinnreichen satirischen Zügen Gelegenheit gegeben hat, unter denen nicht einer der schlechtesten ist, daß die Schlange Evchens unschuldige Phantasie mit den Erzählungen von Paris vergiftet und ihr die Sprache dieses Babels einschmeichelt.

Das Gewöhnliche kann auch dadurch ins Komische gewendet werden, daß es mit Ironie über sich selbst behandelt wird. Schon vorhin ist angedeutet worden, daß, was wir ästhetisch als das Gewöhnliche vermeiden, reeller Weise sehr wichtig sein kann. Kommt nicht in ihm die Nothwendigkeit, der wir alle unterthan sind, zum Vorschein? Ist dasselbe nicht das Element, in welchem der Fürst mit dem Bettler sich begegnet? Müssen wir nicht alle essen und trinken, schlafen und verdauen? Müssen wir nicht alle arbeiten, wenigstens an unserm Nichtsthun? Müssen die Kinder nicht geboren werden? Kann eine Kaiserin sich die Wehen der Geburt wegdecretiren lassen? Können wir nicht alle krank werden, trotz Reichthum und Bildung? Müssen wir alle nicht endlich sterben? Ist daher diese Alltäglichkeit nicht auch sehr ernst und ehrwürdig? Machen ihre Zustände nicht das in seiner stabilen Gleichheit epische Element der Geschichte aus? Faßt die Kunst sie von dieser Seite auf, so verschwindet an ihnen alle Gemeinheit. Und so haben in der That Sculptur, Malerei und Poesie den göttlichen

Schlaf, die Arbeit des Menschen, das gemeinsame Mahl, Hochzeit, Geburt und Tod, nach dem Adel ihrer positiven und universellen Bedeutung geschildert. Man erinnere sich, wie Homer auf dem Schilde des Kriegers Achilleus den ganzen Cyklus der Begehungen und Feste des Friedens vom Hephaistos hat bilden lassen; man erinnere sich der Werke und Tage des Hesiodos; man erinnere sich der Idyllik, der socialen, der skolischen Lyrik; man erinnere sich, wie das antike Relief, die antike Vasenmalerei, die Pompejanische Wandmalerei unsere gewöhlichen Zustände in naiver Heiterkeit vorführt; wie die christliche Poesie, Plastik und Malerei aus der Geschichte der Patriarchen und Christi heraus alle gewöhnlichen Vorkommnisse des Menschenlebens nach ihrem idealen Werth gebildet haben, so wird man erkennen, welch' großen Umfang das Gewöhnliche in der Kunst mit einem vollkommen affirmativen Charakter einnimmt. Allein eben weil diese epischen Elemente des Weltlebens in ihrer unendlichen praktischen Wichtigkeit doch zugleich die alltäglichen sind, welche auch die Abhängigkeit des Menschen von der Natur verrathen und in ihrer steten Wiederkehr die Langeweile unseres Daseins enthalten, immer wieder essen und trinken, arbeiten und schlafen, gebären und sterben zu müssen, so liegt auch in ihnen selbst schon ein ironischer Anflug. Die Kunst darf aus ihnen nur den Punct unseres Zusammenhangs mit der Natur, unserer Gebundenheit an das Endliche, schärfer hervorheben, so ist die Komik im Nu fertig. Dann entsteht auch ein Genrebild, aber ein solches, das uns ein Lächeln abgewinnt, weil es uns die Freiheit in ihrer natürlichen Beschränktheit zeigt. In der großen Totalität ist der einzelne Zustand nur ein Moment; welche Befriedigung ein Zustand relativ und momentan gewähre, so muß

er doch in den allgemeinen Zusammenhang sich auflösen; die Andeutung dieses Ueberganges wird seine Ironisirung. Ohne im epischen Sinn ernst und würdig, ohne im ironischen komisch zu sein, wird die pittoreske wie die poetische Genrebildlichkeit gemein und langweilig. Unserer dermaligen Genremalerei wäre Lessings Rath für den komischen Dichter, von dem Gewöhnlichen durch ein Abweichen von der puren, cruden, alltäglichen Natur loszukommen, wohl auch zu empfehlen, denn wir haben durch sie die ganz ideenlose Conterfeis unserer beschränktesten empirischen Zustände, eine nur zu getreue Abschilderung der Köchinnen, Obstverkäuferinnen, Schulbuben, Strümpfe stopfenden Mütter, Stiefel flickenden Schuster, im Schlafrock meditirenden Pastore, in Kneipen herumlungernden Müssiggänger u. s. w. ohne die geringste ideale Verklärung, ohne ein Atom von Witz erhalten. Da wir Deutsche keine gemeinsame große Geschichte, keinen einheitlichen, himmelantragenden Enthusiasmus haben, so erklärt sich, weshalb unsere Kunst so sehr um würdige Gegenstände verlegen sein und so leicht in die gehaltloseste Tändelei und Quängelei mit dem Gewöhnlichen verfallen kann. Hegel und Hotho (41) haben allerdings an der Genremalerei mit Recht hervorgehoben, daß die Unbedeutendheit der Objecte um so mehr den Reiz einer glänzenden Ausführung gestatte, allein man thut diesen Philosophen Unrecht, wenn man ihre Begeisterung für das Genre in der Niederländischen Schule als ein Zugeständniß dafür nimmt, daß auch der bloße Abdruck einer empirischen Realität ihnen schon genügen könnte und daß ideale Compositionen in ihrem Detail dem Glanz der virtuosen Technik nicht eben so günstig seien. Eine solche Vorstellung, zum allgemeinen Vorurtheil gemacht, würde den Kunstsinn der Nation vollends ruiniren, denn sie

würde uns die Beschränktheit als ein Letztes verehren lassen, uns in einer flachen Gemüthseligkeit, in einem idyllischen Dusel verdumpfen und uns immer unfähiger machen, den wahrhaften Schmerz des Lebens zu fassen, dessen Gefühl und Erkenntniß unserm Dasein erst die Weihe ächter Heiterkeit zu geben vermag. Der Mangel an Idealität, die Trivialität des Inhalts, führt in allen Künsten zur Breite des Details, dessen Ausputz schon für Poesie genommen wird; es entsteht ein maaßloses Verweilen im Gewöhnlichen, weil man nichts übergehen will, und mit dieser Tendenz zur schlechten Vollständigkeit die entsetzlichste Langeweile. Voltaire hat bekanntlich gesagt, daß alle Gattungen gut und erlaubt seien, hors le genre ennuyeux; eben derselbe hat aber auch gesagt: le secret, d'être ennuyant, c'est de tout dire. Man darf sich nicht wundern, wenn in solchen Epochen gerade höhere Naturen, strebende Gemüther, aus Ekel über die Götzendienerei, die mit dem Gemeinen und Gewöhnlichen getrieben wird, die Ironie gegen das Endliche wieder übertreiben und bald ins Frivole, bald ins Pietistische, bald ins Verrückte fallen. Der rechte Künstler wird also das Gewöhnliche entweder so darstellen, daß er dessen positive Berechtigung als eine nothwendige Form des allgemeinen Weltlaufs hervorkehrt; oder so, daß er ironisch die Beschränktheit eines Zustandes zugleich in die Freiheit reflectirt, die darüber hinaus ist; oder so, daß er es direct ins Komische wendet. Wodurch sind Murillo's Bettelknaben so berühmt geworden? Weil ihre Dürftigkeit sie nicht genirt und weil aus ihren Lumpen das Frohgefühl einer über alle äußere Noth sorglosen Seele hervorblickt. Murillo hat die affirmative Seite ihrer Existenz ergriffen. Wodurch ist Biard zu so großem Ruf gekommen? Weil er das ironische Moment im Gewöhnlichen her-

vorzukehren versteht. Seine berühmte Springergesellschaft wartet des strömenden Regens halber heute umsonst auf Besuch. Das Licht bei den Wachsfiguren, unter denen wir selbst einige Olympische Gottheiten bemerken, brennt umsonst herunter. Die Vorstände der Gesellschaft, um eine verschmitzt erfahrene Alte versammelt, überzeugen sich gründlich von dem leeren Boden der Casse. Der Erklärer der Wachsfiguren, die Gerte unter dem Arm, schaut verdrießlich auf die düstere Straße hinaus, auf welcher die regenschirmbeschirmten Menschen schattenartig vorüberhuschen. Man sieht es den Leuten an, daß sie, lebenserfahren, an Täuschung gewöhnt, hungergeübt, zwar so bald die Laune nicht verlieren, daß jedoch die Zustände augenblicklich höchst trostlos sind. Aber da vorn auf dem Estrich, welch liebliche Erscheinung? Ein junges Mädchen in knabenhaftem Anzug sitzt mit einer Violine beschäftigt unberührt von all dem Elend um es herum. Es wird dies Elend theilen; es wird schlecht und wenig essen und trinken; es wird in seinen dünnen Kleidern frieren; aber es wird die Kunst lieben um der Kunst willen. Diese schwarzen Haare, diese sehnsüchtigen Züge, diese feurigen Blicke verbürgen uns das Genie und reißen uns aus aller Gewöhnlichkeit heraus Unter den Düsseldorfer Malern verdient Hasenclevers Komik hervorgehoben zu werden; seine Tanzstunde, sein Maleratelier, seine Theegesellschaft, sein Jobs als Nachtwächter, welch' köstliche Bilder!

Die Alten stellten der Megalographie als der Malerei der Götter und Heroen die Rhyparographie, auch Rhypographie, oder auch, wie Th. Welker meint, Rhopographie, entgegen, weil das Schmuzige auch mit dem Gewöhnlichen und Niedrigen zusammenhängt. W. Gring-

muth in einer eigenen Abhandlung (42) und Hettner in in einem Abschnitt seiner Vorschule der Kunst haben diese antike Genremalerei näher zu schildern unternommen. Aus den auf uns gekommenen Bildwerken ersehen wir, daß die Alten Amoretten, die sich mit Waffen umherschleppen, Schusterstuben, malende Zwerge, Kämpfe von Pygmäen mit Hähnen und Kranichen, Stillleben von Früchten, Vögeln, Gefäßen dahin rechneten.

b) Das Zufällige und Willkürliche.

Das Gemeine ist in seiner Beschränktheit eben so gewöhnlich, als das Erhabene in seiner Einzigkeit majestätisch. In seinem schöpferischen, sich schlechthin aus sich bestimmenden Verhalten handelt das Majestätische wohl plötzlich, aber nicht zufällig, wohl frei, aber nicht willkürlich. Moses schlägt in der Wüste mit seinem Stabe an einen Felsen und plötzlich quillt aus dessen dürrer Brust ein Strom lebendigen Wassers. Dies majestätische Handeln ist weder zufällig, noch willkürlich; nicht zufällig, denn Moses ist der gottgesandte Führer des Volkes, der also für dasselbe sorgen muß; nicht willkürlich, denn das Volk war nahe daran, zu verschmachten. Das majestätische Handeln ist seiner selbst als eines schöpferischen absolut sicher und erreicht sein Ziel ohne sonderliche äußerliche Vermittelung; im Grunde durch den einfachen Act des bloßen Wollens. Der Vaticanische Apollo hat von seinen Tempelmauern irgend welchen Unhold, sei es nun Python, seien es die Erinnyen, weggescheucht. Er hält zwar noch den Bogen in der Hand, allein seine Haltung und Miene sprechen entschieden aus, daß er, der fernhintreffende Gott, sich des Erfolgs seines Handelns vorher gewiß war. Er will den Unhold tödten und er tödtet ihn. Kein Zweifeln,

Schwanken, Zaudern darf in ein Wesen eintreten, das auf Majestät Anspruch macht. Fällt die Majestät in ihrem Handeln dem Zufall und der Willkür anheim, so wird sie häßlich. Ihr Handeln muß mühelos, jedoch in seiner Leichtigkeit am rechten Ort, zu rechter Zeit, nothwendig sein, weshalb ein sogenannter Deus ex machina und Alles, was ihm ähnlich ist, den Eindruck der Majestät verfehlt. — Erreicht eine majestätisch sein sollende Existenz in ihrem Handeln nicht einmal, was sie beabsichtigt, so widerspricht sie damit der bei ihr vorausgesetzten Sicherheit und wird häßlich oder komisch. Stellen wir uns einen Löwen vor, der aus einem Hinterhalt auf eine Gazelle zuspringt, in seinem Sprung aber sich überbietet, so daß er über sie hinwegspringt, während sie unter ihm davonläuft, so wird der König der Thiere lächerlich erscheinen. Auch darf die Majestät in der Form ihres Handeln sich nicht hasten, weil ihre Autonomie feierlich auftreten muß. Die im Innern vorhandene absolute Sicherheit muß sich auch in der Ruhe und Gemessenheit des Aeußern darstellen. Bäume neigen ihre Kronen majestätisch, wenn sie sich langsam auf und ab beugen; ein Ton ist feierlich, wenn er sich selbst anhält und in gemessenen Pausen die Stille wieder unterbricht; ein Schritt ist feierlich, wenn er, da das Gehen ein aufgehobenes Fallen, den Fuß mehr von hinten her schleift, als nach vorn hin fallen läßt. Alle Bewegungen daher, welche ein majestätisch sein sollendes Individuum als ein unruhiges, hastiges, hin und her gezerrtes erscheinen lassen, sind häßlich, weil sie der unbedingten Selbstgewißheit als dem Wesen der Majestät widersprechen. Auch die Sprache der Majestät wird kurz, lapidarisch, ehern, maaßvoll sein müssen. Wortfülle, limitirende Wendungen, eigenen sich nicht für sie; weit eher ein humoristisches Spiel

mit dem Scherze, weil im Spiel sich die Herrschaft über etwas zeigt. Ein quecksilbern beweglicher, stolpernder und polternder Fürst, der nicht Meister seiner Affecte bleibt, und in seinem Benehmen verräth, daß er über alle den gemeinen Menschen beunruhigende Störung nicht hinaus ist, steht auf dem Sprunge, lächerlich zu werden.

Im Gegensatz zum reflexionslosen, sich selbst genügenden Handeln der Majestät charakterisirt sich die Gemeinheit durch Zufälligkeit und Willkür. Der Zufall an sich ist so wenig gemein, als die Willkür. Sie als solche sind daher auch noch nicht häßlich; sie werden es erst, wenn sie sich an die Stelle der Nothwendigkeit und der Freiheit setzen. Die Schönheit hat nicht den Zwang, wohl aber die Nothwendigkeit, nicht die Gesetzlosigkeit, aber die Freiheit, zum Inhalt. Die Nothwendigkeit der Freiheit ist ihre Seele und Zufall sowohl als Willkür kann sie daher nur tragisch oder komisch wenden. Wird die Nothwendigkeit im Zusammenhang der Erscheinung der Freiheit zu einer Grille, so wird das Schicksal zufällig und willkürlich, während es als die sich objectiv von selbst ergebende Grenze für die Ausschweifungen des Zufalls und der Willkür majestätisch wirkt. Der sogenannte Zufall ist für die tragische Entwicklung nur die Form, in welche die absolute Nothwendigkeit sich selbst verhüllt. Das Schicksal soll nicht blos eine Grenze überhaupt, sondern diejenige ausdrücken, die wir als eine durch das Wesen der Freiheit nothwendige anerkennen, in welcher Hinsicht die Collisionen auch der antiken fatalistischen Tragödie sittlicher Natur sind, wenn auch das Fehlen von ihr noch nicht als ethischer Widerspruch genommen wird, sondern als ein moralisch ungewolltes Thun, dessen Begründung sogar in den Schooß der Götter hinabreicht. Die Schuld aber, die in unserm

Sinn nicht als moralische existirt, wird von der alten Tragödie doch anerkannt, wie die bekannten Sophokleischen Verse so unübertrefflich ausdrücken:

ἀλλ ἐι μεν ὀυν ταδ' ἐν θεοις καλα,
παθοντες ἀν ξυγγνοιμεν ἡμαρτηκοτες.

Für die Komik ist natürlich der Zufall nicht weniger als die Willkür der absolute Hebel, weil sie allein auch wieder die Häßlichkeit des schlechten Zufalls und der schlechten Willkür durch subjective Maaßlosigkeit zu parodiren im Stande sind. Es ist das Bizarre und Barocke, das Groteske und Burleske, worin sich das Zufällige und Willkürliche vom Häßlichen zur Verklärung des Komischen emporhebt. Keine dieser Formen ist schön im Sinne des Ideals; in jeder existirt eine gewisse Häßlichkeit, aber in jeder auch die Möglichkeit, in die heiterste Komik überzugehen.

Das Bizarre ist der Eigensinn der Laune. Das Wort kommt vom Italienischen bizza her, welches Zorn, auch Bosheit bedeutet. Weil die Bosheit etwas Singuläres ist, so ist es dann auch auf das Absonderliche, Seltsame übertragen worden, in dessen Hervorbringen die Laune sich gefällt. Bedenkt man, daß das Schöne auf die Darstellung des Ideals geht, so kann man nicht erwarten, daß das Bizarre schön sei. Eher tendirt es in's Komische, ist jedoch durch seinen zu aparten Inhalt selten rein lächerlich. Die Bizarrerie übertreibt das Individualisiren so, daß es häßlich erscheint oder wenigstens an das Häßliche streift. Es verbindet in seiner Laune, was man zu trennen, es trennt, was man zu verbinden pflegt. Der Englische Spleen ist reich an bizarren Einfällen. Schwangere Frauen, in der Entwicklung begriffene Mädchen haben öfter bizarre Gelüste, z. B. Tabacksasche zu genießen. Hypochonder quälen sich

mit bizarren Einbildungen. Die Liebe als Leidenschaft reizt auch zu bizarren Handlungen, wie der Troubadour Peire Vidal aus Toulouse sich dadurch vorzüglich im Andenken erhalten hat. Wir können seinen sentimentalen Albernheiten von den Deutschen Minnesingern die Ulrichs von Lichtenstein an die Seite setzen (43). In der Architektur und Sculptur kann das Bizarre sich noch wenig geltend machen, weil der Ernst und die Eigenthümlichkeit des Materials dieser Künste seine Ausschweifungen hemmen. In der Malerei gewinnt es schon einen bedeutenden Spielraum, namentlich durch ganz eigene Farbentöne. In der Musik kann es natürlich die Unergründlichkeit seiner Metamorphosen recht nach Wohlgefallen in dem weichen, nachgibigen, unbestimmt-bestimmten Element der Töne auslassen und die Musik nennt auch manche ihrer wunderlichen Schöpfungen ausdrücklich Capriçen. In der Poesie endlich versteht sich die mannigfaltigste Darstellung des Indefinissabeln, was im Bizarren liegt, von selbst. Shakespeare hat ihm in einigen seiner Lustspiele glänzende Verherrlichungen angedeihen lassen. Unter den neuern Franzosen zeichnet sich Balzac in der Kunst aus, das Bizarre zu idealisiren. So hat er einen Roman geschrieben, welcher den Swedenborgianismus schildert. Die Heldin desselben erscheint wegen ihrer engelhaften Natur den Männern als Jungfrau, als Seraphita, den Frauen als Jüngling, als Seraphitus. Dieser psychologische Hermaphroditismus führt nun auch zu bizarren Situationen. Unter den neuern Deutschen Autoren hat Gutzkow eine vorzügliche Begabung zur Erfindung bizarrer Charaktere und Situationen. Sein Mahaguru, seine Wally, seine Seraphine, sein Nero, sein Prinz von Madagascar, sein Blasedow, sein Hackert in den Rittern vom

Geist sind im eminentesten Sinn bizarr und berühren eben so oft das Erhabene als das Lächerliche. In der Schöpfung des nachtwandlerischen, geheimpolizeilichen, häßlichgeistvollen, boshaftguten Hackert hat Gutzkow das Bizarre auf das Treffendste geschildert. Im Prinzen von Madagascar hat er das Bizarre besonders in die Situationen gelegt. Welche bizarre Lage des Prinzen, von seinen eigenen Unterthanen gefangen und als Sclav verkauft zu werden! Auch in kleinern Erzählungen wird man bei Gutzkow die Neigung zum Bizarren als ein Hauptingrediens finden bis zur köstlich erzählten Geschichte jenes Kanarienvogels hin, der sich seltsamer Weise in sein eigenes Spiegelbild verliebte und aus Melancholie über die Unrealität seines vis à vis starb. Selbst Charakterbilder solcher Art sind Gutzkow außerordentlich gelungen, wie sein Portrait Schottky's, zu welchem wohl nur Schall's Portrait von Laube als Pendant gelten kann.

Die pointirte Abenteuerlichkeit, die phantastische Beweglichkeit des Bizarren, machen es zur Ironie des Gewöhnlichen und lassen es in dieser Richtung selbst an eine kokette Gesuchtheit streifen. Wie leicht dieselbe ins entschieden Häßliche fallen kann, sehen wir zuweilen bei Tieck, der so reich an ächt bizarren Gestalten ist. In der Novelle: Eigensinn und Laune, läßt er die Heldin Emmeline zuletzt als Bordellwirthin auftreten. Diese Laune ist häßlich und ihre Motivirung übergeht der Dichter, während er die sonstigen Verirrungen Emmeline's in einem Zusammenhange darstellt, der sie einigermaaßen begreifen läßt. Emmeline konnte einen Kutscher heirathen wollen, konnte sich von einem leichtsinnigen Commis schwängern lassen, konnte einen Geldaristokraten heirathen, konnte mit einem Officier durchgehen, in welchem sie doch den Kutscher Martin wiederfand — brauchte

sie aber so tief zu sinken, daß sie aus der Prostitution ein Gewerbe machte, ein Gewerbe nicht blos für sich, sondern in der scheußlichsten Weise, als Vorsteherin eines Bordells? Dieser Ausgang ist mehr als bizarr. Emmeline zeigt bis dahin Eigensinn und Laune, aber nicht diese empörende Gemeinheit. — Von dem Bizarren ist das Barocke schwer zu unterscheiden. Man könnte aber wohl sagen, daß es darin bestehe, dem Gewöhnlichen, dem Zufälligen und Willkürlichen durch die Außerordentlichkeit der Form eine Bedeutung zu geben. Man leitet das Wort von einer bekannten Schlußform ab, welche den Namen barocco hat; nach Andern soll es so viel als schief bedeuten und von den vertieften Rahmen gebraucht sein, die mit schräger Fläche zum Bild oder Spiegel sich absenken und noch jetzt Barockrahmen heißen. Sollte es aber nicht von baro herkommen, im Lateinischen ein dummer Mensch, im Italienischen ein falscher Spieler, Schurke? Sollte nicht das Barocke den Begriff des falschen Spiels auf das Spiel mit dem Zufälligen übertragen haben? Es liegt in ihm eine gewisse Keckheit und Schroffheit der sich selbst überbietenden Willkür, die oft in's Komische, aber auch ins Grausame und Düstere überspringen kann, wie wir dies in den Strafen der Völker finden, die oft eben so brutal als barock waren — und leider noch sind. Jener Syrische Pascha fand sogar ein offenbar sehr barockes Vergnügen darin, die Gesichter von Verbrechern höchst eigenhändig mit einem Messer künstlerisch zu bearbeiten, um Nasen, Ohren und Lippen die ihm genehme Gestalt zu geben. Eugene Sue hat das Barocke zuweilen mit vielem Geist, immer jedoch nach der grauenhaften Seite hin, darzustellen verstanden. In der Mathilde, seinem vollendetsten Roman, hat er die tiefe Bosheit des Fräulein von Maran durch

bizarre Launen und barocke Wendungen sehr charakteristisch gezeichnet. Die Willkür dieser satanischen Person äußert sich nämlich auch in der Schöpfung von Worten, die nur in ihrem Lexikon zu finden sind, wie z. B. wenn sie, etwas sehr bemerkenswerth zu finden, sagt: c'est pharamineux!

Dem Barocken, wie dem Bizarren verwandt, und doch von ihnen durch eine individuelle Paradoxie verschieden ist das Groteske. Seinen Namen hat es — nachdem es längst in aller Komik existirte — in Italien zur Zeit Cellinis von einer besondern Art der Gold- und Silberarbeit erhalten, worin verschiedene Stoffe in seltsamer Mischung zusammengewürfelt wurden; dann wurde das Wort auf die buntscheckige Manier übertragen, mit welcher Grotten und Gartenhallen, Wasserbecken u. dgl. mittelst farbigter Steine, Korallen, Muscheln, Erzstufen, Moos ausgelegt wurden. Von diesem Buntgemisch ging der Name auf alle Formen über, in denen ein sonderbares Durcheinander unberechenbarer Schnörkel und unerwarteter Sprünge unsere Aufmerksamkeit eben so sehr fesselt als zerstreuet. Nun wurden auch die Tänzer, die in Verrenkungen wunderlichster Art uns vergessen machen, daß sie, wie wir, Knochen haben, Grotesktänzer genannt. Ihr Beinausspreizen, ihr Wippen, Wiegen, Drehen, Froschhüpfen, Bauchkriechen, ist wahrlich nichts weniger, als schön; es ist auch nicht komisch; aber es ist als eine Willkür, die aller Gesetze zu spotten scheint, grotesk. Flögel hat als Fortsetzung seiner Geschichte der komischen Literatur Collectaneen hinterlassen, die man unter dem Titel einer Geschichte des Groteskkomischen 1788 herausgegeben hat. In dieser Geschichte beschäftigt er sich vom Satyrspiel der Griechen an vorzugsweise mit dem Hanswurst, den Marionetten, den Narrenfesten und Geckenge-

sellschaften und versteht unter dem Groteskkomischen besonders das Niedrigkomische, zumal wie es ins Derbsinnliche, Unzüchtige und Rohe übergeht. Schon 1761 hatte Möser seinen Harlequin oder Vertheidigung des Groteskkomischen geschrieben und den Begriff desselben ebenfalls vorzüglich an den Italienischen Masken nach Riccoboni erläutert. Er nimmt es auch als gleichsinnig mit dem Niedrigkomischen, mit der Possenreißerei, mit der zweideutigen Anspielung. Seine Heirath Harlequins oder die Tugend auf der Schaubühne (abgedruckt in den sämmtlichen Werken, herausgegeben von Abeken, Berlin 1843, Th. 9., S. 107. ff.) ist jedoch ziemlich zahm gehalten. Das Groteske ist in vieler Beziehung der Kindergeschmack, die Chinesische Aesthetik.

Das Bizarre, Barocke und Groteske können ins Burleske übergehen. Burla heißt im Italienischen und Spanischen Spott. Von Italien kam die burleske Manier nach Frankreich und wurde hier vorzüglich durch Scarron's Travestirung der Aeneide so verbreitet, daß die kurzen Verse derselben schlechthin als burleske Verse in Umlauf kamen nnd sogar die Geschichte Christi ganz ernsthaft, aber, wie schon der Titel meldete (44), in burlesken Versen bearbeitet ward. Das Burleske ist die parodische Ueppigkeit der Willkür, die zur Ausführung heiterer Caricaturen außerordentlich geeignet ist. Aus diesem Grunde macht es die Seele des Italienischen Maskenspiels und aller ihm ähnlichen Komik aus. Das stumme Spiel, was wir, aus dem corrumpirten accioni, lazzi nennen, gehört dem Burlesken als seine eigentlich classische Darstellung an. Der schöpferische Uebermuth muß mit seinem tollen Sprudelgeist diese unbeschreiblichen Gesten, Beugungen, Sprünge, Faxen, Grimassen hervorbringen, die nur im Moment ihrer Bewegung und im Contrast mit ihren Um-

gebungen ein Interesse haben. Im heutigen komischen Vaudeville hat es sich eine feinere Existenz zurecht gemacht. Die Franzosen besitzen namentlich an der Parodie der Engländer einen unendlichen Schatz für burleske Erfindungen, wie z. B. im Vaudeville Sport und Turff. Wegen des Parodischen lieben sie es aber überhaupt und man wird beobachten können, wie sehr es ihre Schauspieler aus einer Rolle herauszufinden und zu entwickeln verstehen. Man nehme z. B. ein Vaudeville, wie den Koch Vatel, im Ehrgeiz in der Küche, so ist diese Rolle, in der auch Seydelmann so classisch war, ohne die Schöpferlaune des Schauspielers in burlesken Mienen und Geberden nur die Hälfte dessen, was sie sein soll. Vatel will sich eines mißrathenen Puddings halber mit dem Küchenmesser ermorden. Die Ehre der Kochkunst, die Ehre seiner Ahnen befiehlt es ihm. Diese Scene ist köstlich, sobald sie als burleske Parodie des Pathos der großen Tragödie gespielt wird. Vatel, mit der weißen Schürze, mit der weißen Mütze des Kochs bekleidet, wohlbeleibt, das Küchenmesser schwingend, hält einen rührenden Monolog, der uns vor Lachen fast ersticken macht — wenn die Genialität des Schauspielers die Burleske in der Gewalt hat. Vorschreiben läßt sich dergleichen nicht. In dem Vaudeville, les vieux péchés, sehen wir einen ehemaligen Pariser Tanzmeister, der unter anderm Namen sich als wohlhabender Rentier in ein Städtchen der Provinz zurückgezogen, sich die Achtung und das Vertrauen seiner Mitbürger erworben hat und endlich zum Maire ernannt wird. Sobald nun dieser treffliche Mann in Affect geräth, fällt er unwillkürlich in symbolische Tänzerattitüden, so daß das Pathos der magistralen Würde und das frivole Enjambement des Ballets höchst burlesk sich widersprechen. Nur die Laune des Schauspielers,

nur seine burleske Grazie kann ermöglichen, daß dieser Widerspruch nicht ein unerträglich häßlicher werde. Oder man vergegenwärtige sich jenes Vaudeville, in welchem ein alter Rentier der Fanny Elsler nachreist, und im Gasthof, als er Morgens Toilette macht, von der Vorstellung ihrer Nähe bezaubert, in selige Erinnerung verloren, mit der Barbierserviette um den Hals und dem Rasirmesser in der Hand der liebenswürdigen Tänzerin ihre anmuthig verführerische Cachucha auf das Scheußlichste aber Lächerlichste nachtanzt.

Dergleichen ist burlesk. Wenn wir uns mit diesen Veranschaulichungen in das dramatische Gebiet verloren haben, so müssen wir bemerken, daß dies nur geschehen ist, weil dasselbe das Maximum der burlesken Energie möglich macht, keineswegs jedoch, als ob nicht andern Kunstgattungen das Burleske eben so wohl möglich wäre. Die Poesie besitzt sogar gewisse stereotype Mittel, das Burleske zu erzeugen, wie im gezwungenen Reime, in der Sprachmischerei, im Jargon, wovon oben schon bei einer andern Gelegenheit gehandelt worden (45). Worin liegt hier das ästhetisch Erlaubte? Offenbar darin, daß in dem, was wir an sich als häßlich verurtheilen müßten, die Freiheit als ein heiteres Spiel sich geltend macht und durch die bewußte Maaßlosigkeit der Willkür das Häßliche ins Lächerliche verklärt. Einen unrichtigen Reim wird z. B. Niemand schön finden. Ein gezwungener Reim verzerrt ein Wort, um es zum richtigen Reim zu machen. Diese Mißhandlung der Sprache ist auch nicht schön; weil sie aber aus der Freiheit entspringt, welche die Sprache selber geschaffen hat und aus welcher heraus das Wort auch so heißen könnte, so müssen wir lachen. Dasselbe ist der Fall mit den Fischart'schen und ähnlichen Wortungeheuern. Wenn eine bekannte Parodie

des Mignonliedes anhebt: „Nach Italjen, nach Italjen, Möcht' ich, Alter, nur einmalgen!“, so ist das Zeitwort: einmaligen, ein unerhörtes, unmögliches. Aber die burleske Laune wagt sich damit hervor und fordert unser Lachen heraus.

Wegen der Verwandtschaft, worin das Bizarre, Barocke, Groteske und Burleske unter einander stehen, wird die Posse, die komische Oper und der komische Roman sie uns in den mannigfaltigsten Uebergängen vorführen. Cramer, Jean Paul und Tieck bei uns, Smollet und Sterne bei den Briten, Scarron und Paul de Kock unter den Franzosen, haben uns solche Verschmelzungen gegeben. Tieck ist hierbei weniger in der Anlage des Ganzen, desto mehr im Detail glücklich. Welch' ein barocker Einfall, in der Novelle: die Gesellschaft auf dem Lande, den Accusativ als einen anmuthigen, freundlich entgegenkommenden Jüngling, den Dativ als einen sitzenden, bärtigen, verdrießlich auf seinen Schooß niederschauenden Alten zu bilden. Dazu aber die burleske Rechtfertigung, die in pathetischem Ton ausführt, daß mit dieser Erfindung den bildenden Künsten, die sich an der antiken und Nordischen und christlichen Mythologie erschöpft hätten, ein ganz neues Feld aufgethan sei. Welch' eine Zukunft, wo auch der fürstliche Infinitiv, der souveraine Imperativ von Bildhauern und Malern würden verherrlicht werden! Diese Rede ist eine Meisterstück der feinsten Burleske. Paul de Kock steht in dem Ruf, frivol zu sein. Er ist es auch, allein er ist dennoch weit weniger gefährlich, als so manche andere wohlgelittene Schriftsteller, weil er nämlich komisch, weil er vor allen Dingen grotesk und burlesk ist. So läßt er z. B. in einem seiner Romane einen jungen Mann endlich ein Rendezvous mit seiner Ge-

liebten in einem Gartenpavillon hoffen. Er kommt auch zum Pavillon, verirrt sich aber in ein anderes Zimmer, muß, unter ein Sopha gekauert, die Zärtlichkeiten zweier Gatten mitgenießen, die sich schlafen legen, schleicht, als sie schlafen, aus der Stube, findet die Treppe, findet das rechte Zimmer, findet die Geliebte. Kaum aber hat er sich ihr im Bette zugesellt, als Feuer ausbricht. Es entsteht Lärm, er muß fliehen, ergreift aber in der Eil die Kleider seiner Geliebten, flüchtet mit ihnen durch ein Fenster und entkommt glücklich über die Gartenhecke. Da will er sich anziehen, findet zu seinem Schrecken das Damengewand, muß nothgedrungen in dasselbe schlüpfen und erlebt nun in dieser grotesken Verkleidung auf dem kurzen Wege nach Paris tausend Abenteuer. Nicht die Willkür, aber der Zufall ist hier burlesk.

c) Das Rohe.

Die Gemeinheit überhaupt ist die Erniedrigung der Freiheit unter eine Nothwendigkeit, die nicht ihre eigene ist. Als Rohheit ist sie eine Hingebung an eine Abhängigkeit von der Natur, welche die Freiheit aufhebt, oder ein Hervorbringen von Zwang gegen die Freiheit, oder ein Verhöhnen des absoluten Grundes, auf welchem alle Freiheit beruhet, des Glaubens an Gott. — Das Majestätische kann auch dem Leiden verfallen, aber nur von seiner endlichen und sterblichen Seite, die es der äußern Gewalt preisgeben muß, während es sich in sich als frei behauptet und daher gerade im Leiden die durch dasselbe unverkümmerte Unendlichkeit seines Handelns um so energischer zu bewähren vermag, wie Rückert so schön sagt:

Es trübt die schmutzge Welle die reine Perle nicht,
Ob sich ihr Schaum auch wüthend an ihrer Schaale bricht.

Die Freiheit widerspricht sich noch nicht, wenn sie erst unvollkommen sich ausdrückt, wovon schon in der Einleitung gehandelt worden. Gegen die höhere, gegen die letzte Stufe der möglichen Entwicklung gehalten, können die ersten, un-unreifen Gestalten unschön erscheinen und, sofern sich die werdende Kraft darin gewaltsam hervordrängt, eine rohe Form haben. Eine solche Existenz entspricht dann in ihrer Realität noch nicht vollkommen ihrem Begriff, allein dies Nochnichtentsprechen ist keineswegs ein Widersprechen, vielmehr auf dem Wege zur wirklichen Congruenz des Wesens und seiner Erscheinung. Die Rohheit, die wir dann aussagen müssen, ist nicht eine dem Schönen conträr entgegengesetzte Häßlichkeit. Es sind niedrigere, oft unvermeidliche Stadien, welche die Existenz durchlaufen muß, successiv ihren Begriff vollständig zu realisiren. Die rohe Anlage ist ein Zustand der Anfänglichkeit, der die Schönheit nicht positiv von sich ausschließt und dem wir den Zustand der Ausglättung und Ausfeilung, der Politur entgegensetzen. In diesem Sinn kann Rohheit, sofern ein Ueberschwang gährender Productionskraft darin waltet, uns sogar ein Unterpfand künftiger Tüchtigkeit sein. Der große Inhalt einer Conception kann in markigen Entwürfen erscheinen, aus deren Rohheit dennoch ihre mögliche, ihnen schon inwohnende Schönheit hervorleuchtet. Handzeichnungen von Bildhauern und Malern, Baupläne, dramatische Skizzen, können uns in ihrer embryonischen Gestalt doch schon die ganze Unendlichkeit ächter Kunst offenbaren. In den Erstlingswerken nationaler Kunstbestrebungen finden wir mit der Rohheit der Darstellung doch oft schon einen Typus wahrhafter Schönheit verbunden, dessen Ringen mit der Unvollkommenheit der Erscheinung etwas tief Ergreifendes haben kann. Ganz unbedenklich

kann man selbst von einer rohen Majestät sprechen, weil es möglich ist, daß ihre Größe und Macht noch der feinern Ausarbeitung entbehrt, wohl aber schon in dem freien, unabhängigen, kühnen Wurf der ganzen Gestaltung sichtbar wird.

Diese Art der Rohheit betrifft also die Feinheit der Form und die Ausführung in den Detailbestimmungen. Von ihr ist diejenige Rohheit zu unterscheiden, die einen Widerspruch der Freiheit mit sich selber enthält und zwar zunächst dadurch, daß sich dieselbe vom Sinnlichen, welches ihr als ein Mittel untergeordnet sein sollte, abhängig macht. Der Geist soll das Sinnliche genießen, ohne in diesen Genuß völlig aufzugehen und ihm seine freie Herrschaft darüber aufzuopfern. Die Häßlichkeit der Gefräßigkeit, Trunksucht und Ausschweifung liegt in einer Gebundenheit der Freiheit, die gegen ihren Begriff ist. Weder die Ernährung noch die Zeugung als solche sind, als eine reine Nothwendigkeit der Natur, unschön. Sie werden es erst, sofern sie die Freiheit des Geistes unterjochen. Für die Thierwelt kann daher diese Gestalt der Häßlichkeit, als eine durch sittliche Begriffe vermittelte, nicht existiren. Dem Thiere fehlt die Freiheit der Besinnung, die Vergleichung seines Zustandes mit einem seinsollenden Begriff. Schieben wir jedoch, wie in der Fabel geschieht, den Thieren analogisch die Vorstellung unserer Freiheit unter, so kann auch das Thier kraft solcher Fiction zur häßlichen Anschauung werden. Die Hyäne z. B. kann dann in ihrer Gefräßigkeit darin scheußlich erscheinen, daß ihre Gier auch die Gräber nicht verschont und ihr unersättlicher Schlund auch die Leichen verschlingt. Es tritt hier also ein ethisches Moment ein, das unser Urtheil bestimmt. Weil jedoch Ernährung und Zeu-

gung an sich nothwendige Acte der Natur sind, so kann die Komik gerade an ihnen außerordentliche Mittel gewinnen, indem der Mensch, wenn er von der strengen Gesetzmäßigkeit der Freiheit abfällt und sich dem Sinnengenuß behaglich überläßt, die Schuld von sich auf die Natur abwirft, der er nur als ein homuncio seinen Tribut zahle, wie der Französische Leichtsinn sich dafür die Phrase erfunden hat, zu sagen: c'est plus fort, que moi. Ohne Laune aber ist dies nicht möglich. Alle Tisch- und Trinklieder, die nicht von ihr durchathmet werden, sind häßlich. Die Komik kann mit dem Naturtriebe auch ironisch spielen. Sie kann die Leidenschaft für den sinnlichen Genuß scherzhaft übertreiben, als ob für den Menschen oder gar für die Götter nichts Höheres und Wichtigeres existirte. So haben die antiken Komiker den Herakles gern als einen Landstreicher dargestellt, dessen Hunger durch nichts zu stillen. Aristophanes hat dieser Hanswurstiaden gespottet, ihre Manier jedoch beibehalten z. B. in den Fröschen. Von den Satyrspielen ist uns nur der Euripideische Kyklops erhalten, der uns die colossale Rohheit des Polyphemos vorführt. Im Gargantua und Pantagruel hat der gelehrte und weltkundige Arzt Rabelais den Parisern ein Spiegelbild ihrer Unsitten vorgehalten, indem er Saufen und Fressen als ein ernstes Studium schildert, mit welchem sich die Helden auf der Universität in gründlicher Forschungslust beschäftigen. In Immermanns Münchhausen treffen wir den Bedienten Karl Buttervogel, wie er zum gnädigen Fräulein von Posemuckel nur deshalb eine brennende Liebe fingirt, um von ihr mit fetten Butterbröden und sonstigen Victualien regalirt zu werden. — Für die komische Behandlung des Geschlechtstriebes ist diejenige Situation vorzüglich günstig, welche die Nothwendigkeit der Natur

ganz verleugnen, ihr in falschem Hochmuth eine eingebildete Naturlosigkeit entgegensetzen möchte und nun, von der Macht der Natur überrascht, zu einer halb unfreiwilligen Anerkennung derselben gezwungen wird. Dieser komische Zug durchzittert schon die altindischen Geschichten jener Büßerkönige, die den Göttern durch ihre Kraft gefährlich zu werden drohten und denen sie daher eine der reizendsten Apsarasen zuschickten, sie in ihrer heiligen Einsamkeit zu verführen. Derselbe Zug belebt eine Unzahl der mittelaltrigen Erzählungen, welche den in ihm enthaltenen Contrast am zierlichsten in jenen Geschichtchen vorgestellt haben, wie Alexander dem Aristoteles eine Buhlin zusendet, die den Philosophen von der Höhe seiner Abstractionen dazu herabschmeichelt, daß er, auf allen Vieren kriechend, es sich gefallen läßt, ihre holde Bürde auf seinem Rücken umherzutragen, in welcher anmuthigen Beschäftigung ihn der lachende Alexander überrascht. Welche schlüpfrige Historien im Boccaccio und im Wieland auf diesem Element beruhen, ist bekannt genug.

Obwohl nun der Erhaltungs- wie der Gattungstrieb nur durch sittliche Weihe oder durch die Komik ästhetisch möglich werden, so ist es doch interessant, zu sehen, wie mit den natürlichen Folgen ihrer Befriedigung Zustände verbunden sein können, die ästhetisch uns noch roher zu erscheinen vermögen. Die Natur zwingt z. B. den Menschen, wie das Thier, zur Entäußerung des Ueberflüssigen und zwar in einer noch viel dringlicheren Weise, als zum Essen und Trinken selber, weshalb wir auch im Deutschen diese gemeine Nothwendigkeit mit einem besondern Wort Nothdurft nennen. Der Organismus befreiet sich darin von dem, was er zu seinem Leben nicht hat verwenden können,

was er als ein relativ Todtes von sich ausscheidet, was ein vom Organismus producirtes Unorganisches, ein vom Leben getödtetes Dasein ist. Diese Entäußerung ist, wie nothwendig sie sei, häßlich, weil sie den Menschen in der niedrigsten Abhängigkeit von der Natur erscheinen läßt. Er sucht daher auch die Verrichtung der Nothdurft, so viel er kann, zu verbergen. Das Thier ist natürlich in Ansehung auch dieses Actes sorglos und nur die reinliche, sich immer beleckende und putzende Katze verscharrt ihren an heimlichen Orten entleerten Koth. Das Kind thut anfänglich wie das Thier und die Unschicklichkeit der lieben Kleinen kann der Geschlossenheit conventioneller Formen gegenüber sehr unangenehm ergötzliche Contraste hervorbringen. Die Darstellung der Nothdurft ist daher unter allen Umständen unästhetisch und nur die Komik kann sie erträglich machen. Potter hat eine „pissende Kuh“ gemalt, die zuletzt nach Petersburg hin um einen ungeheuern Preis verkauft ist; wäre Potter aber nicht ein so guter Thiermaler gewesen, so würde auch die exacteste Copirung der Kuh in jenem Zustand gerade den Werth des Kunstwerks wohl nicht gesteigert haben. Wir gestehen uns, daß wir das Pissen der Kuh wohl missen könnten und daß aus ihm heraus uns keine ästhetische Befriedigung erwächst. Dennoch dürfen wir an das Thier nicht den Maaßstab des Menschen legen und dies ist der Grund, weshalb eine „pissende Kuh“ uns nicht verletzt. Wir müssen hier umgekehrt sagen: quod licet bovi, non licet Jovi. In Brüssel heißt eine bekannte Fontaine, an welcher die Fluth der fashionabeln Welt vorüberströmt, Mannekenpiss, weil ein derber Junge das Wasser pißt. Aber diese Niederländische Komik ist kaum noch komisch, denn Wasser soll rein, soll eben Wasser sein und es mischt sich etwas Widriges

in die Vorstellung, aus so entstandenem Wasser zu schöpfen und zu trinken. Wenn Rembrand dagegen den Ganymed gemalt hat, wie er, vom Adler emporgetragen, in der Ueberraschung vor Schrecken nach Kinderart pißt, so ist das wirklich komisch. Der feiste Junge hält in der Linken noch die Weintraube, die er sich hat schmecken lassen, als der Vogel des hochher donnernden Zeus ihn ergriffen und ihm mit der Kralle das Hemdchen über seinen rundlichen Hintern emporgezogen hat. Wie Aristophanes das Hofiren sogar auf die Bühne gebracht hat, ist in anderer Hinsicht oben schon erwähnt. Im Pfaffen von Kalenberge, im Pfaffen Amis und im Eulenspiegel wimmelt es von so grobflätigen Scherzen. Auch der häßliche, cynische Morolf mit seiner ganzen Italienischen Sippe gehört hierher.

Die übermäßige Befriedigung des Nahrungstriebes kann als Folge die Gestalt auch wampig, wanstig und dadurch häßlich machen, eine Deformität, die von der Komik immer auf's Neue zu ganz unfehlbarem Effect ausgebeutet wird, wenn auch schon Aristophanes darüber schmält, daß die Komiker, Lachen zu erzwingen, es sich mit der Anwendung von Dickbäuchen zu bequem machten. Der dicke Bauch, der so viel Inconvenienzen mit sich bringt, vor welchem der Inhaber seine eigenen Füße nicht mehr sehen kann, der so boshaft den Dichtern das Aetherische, den Priestern das Geistliche nimmt, der dicke Bauch, den man vor sich hertragen muß und der an einer Straßenecke eher, als sein Träger, sichtbar wird, ist bis zum Spitzbauch des schalkischen Punch herunter ein Liebling der niedern Komik gewesen. Ohne Geist, ohne Witz, ohne Ironie ist das Lächerliche eines Dickbauchs allerdings sehr dünn, bei einem Fallstaff aber wird er zu einer unerschöpflichen Fundgrube humoristischer Witze.

Trunkenheit kann liebenswürdig erscheinen, so lange sie die Freiheit des Menschen steigert und ihm nur die Schranken wegräumt, die ihn sonst einengen. Als enthusiastische kann sie daher die Gestalt sogar verklären, wie die festliche Raserei der himmelanschauenden Mänaden. Dem Silenos hat das Bakchische Feuer zwar den Gebrauch seiner Füße geraubt; man muß ihm auf den Esel helfen; allein sein sinniges Lächeln zeigt, daß die göttliche Trunkenheit die Gegenwart seines Geistes nur intensiver gespannt, keineswegs vernichtet hat. Der Uebergang des Trunkenen aus der Besonnenheit in die Unbewußtheit ist die Zeugestätte für die Possenreißerei und selbst für die feinere Komik, wenn sie Jemand als „bespitzt“ darstellt. Erreicht aber die Trunkenheit einen Grad, der dem Menschen alle Besinnung raubt, so wird sie nothwendig häßlich. In vielen Aesthetiken wird zwar ohne Weiteres vom Betrunkenen so gesprochen, als ob er unmittelbar lächerlich sei. Dies ist jedoch keineswegs der Fall, denn der Untergang der persönlichen Freiheit, der den Menschen dem Thier nähert, kann nur häßlich erscheinen. Lächerlich kann dieser Zustand nur so lange sein, als er die Freiheit in vergeblichem Kampf mit der Natur darstellt und wir bei dieser Anschauung von aller sittlichen Zurechnung einstweilen wegsehen. Das Lallen und Stottern des Trunkenen, sein Schwanken, sein unbewachtes Ausplaudern von Geheimnissen, seine Monologe, seine Dialoge mit nicht vorhandenen Personen, seine Kreuz- und Queerzüge von A. bis Z. sind komisch, so lange sie noch eine gewisse Selbstbeherrschung verrathen. Schon kann der Betrunkene nicht anders, als dem Zufall und der Willkür anheimfallen, aber noch möchte er anders und dieser Schein der im Nebel seines Unbewußtseins untergehenden Freiheit ist für uns komisch. Wegen dieser Unent-

behrlichkeit der Mimik und der Tonmalerei ist es, daß nur Pantomimen und Dramatiker diesen Zustand recht erfolgreich benutzen können, was sie denn auch so häufig gethan haben, daß Beispiele anzuführen entrathen werden kann.

Blähungen sind unter allen Umständen etwas Häßliches. Weil sie aber gegen die Freiheit des Menschen etwas Unwillkürliches behaupten, weil sie ihn oft zu seinem Schrecken am unrechten Ort überraschen, bei einer schnellen Bewegung ihm unbeaufsichtigt entschlüpfen, so haben sie die Eigenschaft eines neckischen Kobolds, der unangemeldet sans gène in Verlegenheit setzt. Die Komiker haben sich daher ihrer im Grotesken und Burlesken immer bedient, mindestens in Anspielungen. Es können die lächerlichsten Scenen durch diese „tönenden Unschicklichkeiten" hervorgebracht werden, unter welchen von den bekannten die Anekdote vom Förster und seinen Hunden gewiß die ergötzlichste ist. Karl Vogt erzählt sie auch in seinen Bildern aus dem Thierleben (46). — Weil wir Menschen, wie wir auch sonst an Alter, Bildung, Wohlstand und Rang uns unterscheiden mögen, uns in dieser unwillkürlichen Niedrigkeit unserer Natur begegnen, so verfehlen auch die Anspielungen darauf selten, dem Publicum ein Lachen abzunöthigen und die niedere Komik liebt daher alle hieher einschlägigen Grobianismen, Unfläthereien und Tölpeleien außerordentlich. Auch der eleganteste Circus producirt sie in seinen Clowns doch von Neuem. Ohne Witz, mindestens ohne Laune, sind sie überaus schaal, dürftig, abstoßend, ja wahrhaft widrig; die bengalische Flamme des Witzes vermag freilich selbst die Cynismen zu begeisten. In Paris hatte ein Hundescheerer sich zwei Hunde auf seinen Schild malen lassen, die sich gegenseitig in den Hintern rochen. Darunter hatte er aber

die Worte geschrieben: Au bon jour des chiens! und alle Welt lachte.

Von diesen Natürlichkeiten, die dem Menschen selbst bei größter Vorsicht ἀτοπῶς καὶ ἀκαιρῶς passiren können, ist die Gemeinheit des Obscönen verschieden, weil dasselbe schamlos ist. Die Scham ist heilig und schön, denn sie drückt das Gefühl des Geistes aus, seinem Wesen nach über die Natur hinaus zu sein; naturlos kann er nicht sein, aber naturfrei sollte er sein. Die Natur kennt die Scham nicht und das liebe Vieh, wie man im Deutschen sagt, schämt sich nicht; der Mensch aber, seines Unterschiedes von der Natur sich innewerdend, schämt sich. Das Obscöne besteht in der absichtlichen Verletzung der Scham. Schon eine zufällige und unabsichtliche Entblößung erweckt Verlegenheit, vielleicht einen peinlich komischen Moment, aber sie ist nicht obscön. Bei Kindern, bei unbefangen Badenden, bei schönen Statuen oder Bildern, die den nackten Körper in seiner Totalität darstellen, wird Niemand von Obscönität reden, denn auch die Natur ist göttlich und auch die Schamglieder sind an sich ein eben so natürliches, gottgeschaffenes Organ, als Nase und Mund. Feigenblätter aber, auf die Schamtheile von Statuen geklebt, bringen schon obscöne Wirkungen hervor, weil sie aufmerksam darauf machen und sie isoliren. Man wolle dies nicht so verstehen, als sollte gesagt sein, daß die Kunst nicht wohl thue, keusch zu sein; wir wollen nur bemerklich machen, daß Keuschheit und Prüderie nicht dasselbe ist. Das Obscöne beginnt erst mit der sexuellen Beziehung, weil das geschlechtliche Gefühl das Schamglied des Mannes erregt und ihm eine häßliche Form gibt, die in diesem Zustande zur übrigen Gestalt in ein Mißverhältniß tritt. Das Weib ist von der Natur schämiger behandelt worden, aber

die Katamenien sind es, die ihm doch eine Verhüllung der Scham aufdrängen. Alle Darstellung der Scham und der Geschlechtsverhältnisse in Bild oder Wort, welche nicht in wissenschaftlicher oder ethischer Beziehung, sondern der Lüsternheit halber gemacht wird, ist obscön und häßlich, denn sie ist eine Profanation der heiligen Mysterien der Natur. Alles Phallische, obwohl in den Religionen heilig, ist doch, ästhetisch genommen, häßlich. Alle phallischen Götter sind häßlich. Der Priap in der Geradlinigkeit seines aufgesteiften Gliedes ist häßlich. Die Masken der alten und die Mohabazzin oder Straßenschauspieler der neuen Aegyptier, die mit beweglichen Gliedern ein obscönes Spiel treiben; oder gar die Zwergfiguren der Römer mit ihren colossalen männlichen Gliedern, der Sannio, der Morion, der Drillops, sind häßlich, denn der Penis einer solchen Figur ist beinahe so groß, als sie selber (47). — Ist aber schon die Ostentation der Schamglieder an sich häßlich, so muß die Häßlichkeit sich noch steigern, wenn die sexuelle Beziehung in bestimmter Weise hervortritt, wie z. B. im Indischen Lingam, der den Phallus in der Yoni d. h. in den weiblichen Schamtheilen steckend darstellt, was freilich innerhalb des Indischen Cultus religiös gemeint ist. Wie viele Menschen übrigens auf diesem Indischen Standpunct auch in Europa stehen, wie sehr die Phantasie der Menge sich immer mit Phallischen Bildern befleckt, sieht man in jeder Stadt, wo eine Mauer, ein Thorweg nur recht frisch und rein angestrichen zu werden braucht, um schon Tags darauf mit solchen Figuren besudelt zu sein. Im Mittelalter war es eine Zeitlang sogar üblich, dem Zuckerwerk des Nachtischs phallische Formen zu geben. — Alle Priapeischen Bilder, Gedichte und Romane sind daher häßlich, mit einem wie großen Aufwand von Phantasie,

Witz und technischer Virtuosität sie auch gemacht seien. Man sehe die Uebersicht der weitläufigen, hiehergehörigen Romanliteratur in O. L. B. Wolf's Geschichte des Romans (48). In der Malerei fingen die Pornographen, welche die verschiedenen τρόποι τῆς Ἀφροδίτης darstellten, zur Zeit Alexanders an; für die moderne Welt haben die bekannten Bilder des Pietro von Arezzo und die von Julio Romano gezeichneten von Raimondi gestochenen Figuren den Grund zu solchen Darstellungen gelegt. Im Roman hat Petronius mit seinem Satyrikon das Fundament solcher obscön wollüstigen Schilderungen mit einer gewissen Großheit der Anschauung gegeben, die seinen Nachfolgern fehlt. Nichts wohl ist für diese infame Gattung charakteristischer, als daß Sadé, der sogenannte König der Galeerensclaven, in ihr der vornehmste Classiker geworden ist. Die blasirten Nerven jener Wüstlinge, die Alles durchgenossen haben, kitzeln sich noch in der Phantasie mit solchen Raffinements auf. Eine traurige Erscheinung der neueren Zeit, daß solche obscöne Schriften und Bilder eine immer größere Verbreitung finden und, wie der Tourist Kohl erzählt, in den Straßen Londons selbst der Jugend schon in die Hände gespielt werden. Auch unser modernes Ballet ist von solchen Elementen inficirt und ästhetisch hauptsächlich dadurch so sehr heruntergekommen, daß es nicht symbolisch die Leidenschaft der Liebe, sondern die Zuckungen der Wollust darzustellen sucht. Diese Pirouetten und Windmühlengestalten, dies freche himmelanschreiende Beinausstrecken und ekelhafte Kreuzen von Tänzer und Tänzerin, werden für den Triumph der Kunst gehalten. Da ist nicht mehr von idealer Schönheit und Grazie, nur von gemeinem Kitzel die Rede. Der Chahut und Cancan sind in dem Tanz der heutigen Ge-

sellschaft die unausbleiblichen Consequenzen eines solchen Standpuncts, der nur noch von den halbnackten oder nackten Gestalten in den lebenden Bildern eines Quirinus Müller überboten werden kann. Der Französische Chicard war bis vor einiger Zeit der Gipfel dieser obscönen Tendenz. A. Stahr, Zwei Monate in Paris, 1851, II., S. 155 beschreibt ihn folgendermaaßen: „Keine Spur von dem Hingerissensein in den Taumel der Sinne und des Bluts, in jene Trunkenheit der Leidenschaft, die ihre Entschuldigung in sich trägt; keine Ausgelassenheit der Jugend, welche die Ueberfülle der Kraft im wilden Rhythmus der Leibesbewegung aufjauchzen läßt. Nein, hier war nichts, als kaltes, bewußtes, überlegtes Raffinement des Häßlichen und Niederträchtigen. Dieser Chicard war der Genius der Polizeisittlichkeit, die sich selbst ironisirt. Die ihm zur Seite stehenden Wächter derselben dienten nur dazu, als Folie den Glanz seiner Triumphe zu erhöhen. Denn alles Interesse beruhte wesentlich darauf, wie weit er es in der Darstellung des Abscheulichen, Sittenlosen zu treiben versuchen werde, ehe diese Wächter der Sittlichkeit sich gesetzlich berechtigt erachteten, seine Kunstleistungen zu unterbrechen, und ihn selbst von dem Schauplatz seiner Triumphe zu entfernen. Es war die Verhöhnung der uniformirten Moral, der betreßten, säbeltragenden Sittlichkeit, des für Geld gemietheten Tugendschutzes, um die sich das ganze Interesse bei diesem Tanze drehete. Der Chicard wagte das Aeußerste und er ging als Sieger hervor.“ Diese pikante Schilderung ist jedoch sehr einseitig; man vergleiche mit ihr die ausführliche Darstellung vom Chicard durch Taxile Delord in den Français peints par eux mêmes, II., p. 361—76, (49). — Die Griechen mit ihrem tiefen, ethisch wahren Kunstsinn milderten das

Obscöne dadurch, daß sie es größtentheils halbmenschlich gestalteten Wesen beilegten, wie den Satyrn und den Faunen. Geriren solche Individuen, die sich unterhalb mit Bocksfüßen präsentiren, dann auch böckisch, so darf uns das billig nicht Wunder nehmen. Mehre Pompejanische Bilder zeigen uns Satyrn, wie sie im Wald eine Nymphe beschleichen, die sich in aller Pracht ihrer schneeigen Glieder auf den moosigen Pfühl hingebettet hat. Die Schöne stellt sich gewöhnlich in einer halben Rückenlage dar und ist öfter mit einem Schleier bedeckt gewesen, den der genußlüsterne Satyr aufhebt. Mit vor Wollust schauernden Gliedern, in die Erstarrung des Sinnenrauschs verloren, steht hier die ins Thierische fallende Häßlichkeit vor der halbschlummernden Schönheit. Wie ganz anders schauen diese üppigen, obscöndecenten Bilder sich an, als jene erotischen Scenen aus den cubiculis Veneris der Pompejanischen Häuser, wo Liebende in mannigfachen Stellungen dem Werk der Natur obliegen und gewöhnlich ein Sclav dabeisteht, der den Aphrodisischen Trank gereicht hat und dessen Gegenwart erst recht lebhaft die Empfindung des Obscönen hervorbringt. Ekelhaft!

Um das Obscöne zu mildern, wendet der Geist die List der Zweideutigkeit an, d. h. der mehr oder weniger verdeckten und versteckten Anspielung auf unvermeidliche cynische Verrichtungen oder auf die geschlechtlichen Verhältnisse des Menschen. Die Zweideutigkeit ist ein indirectes Anschauen dessen, was uns Scham einflößt. Sie entspringt offenbar selber aus dieser Scham, indem sie ihr zugleich durch das Eingehen auf die Geschlechtsverhältnisse widerspricht, verhüllt aber diese Unschamhaftigkeit durch Formen, die zunächst einen andern Sinn einzuschließen scheinen, sich jedoch leicht in eine andere Version übersetzen lassen. Das Spiel der Phantasie

kann sich daher hier gerade in witzigen Analogien recht hervorthun. Man erwäge, was Schopenhauer über das Verhältniß der beiden Geschlechter sagt ([50]), so wird man begreiflich finden, weshalb durch alle Culturen und Stände hindurch in allen Zeitaltern die sexuelle Zweideutigkeit als die Amphibolie par excellence eine Lieblingsbeschäftigung der Menschheit gewesen ist. Mit der Civilisation vermehrt sich das Wohlgefallen daran so lange bis aus ihr die noch höhere, reine, ideale Bildung geboren wird. Die Religionen in ihrer Obscönität sind ohne alle Verschleierung der Geschlechtsverhältnisse und, was ein Phallus, Lingam, Priap, ist nicht erst durch symbolische Deutung auszumachen. Die Religionen erkennen darin die göttliche, heilige Kraft der Natur und entkräften durch ihre Offenheit den Versuch, damit zu spielen. In den Bildern, Reliefs und Gemmen aus dem Alterthum ([51]), die uns Opfer darstellen, welche junge Frauen dem Priap darbringen, wird man nichts Wollüstiges, vielmehr eine strenge Haltung finden. Sculptur und Malerei können nun allerdings wollüstig und obscön werden, allein der Corruption der Zweideutigkeit erliegen sie weit weniger, als die Mimik und die Poesie. Die Musik ist ihrer gar nicht fähig Die Zweideutigkeit beschäftigt unsere Phantasie und unsern Verstand zugleich und ist durch ihre Allusion nicht ganz dasselbe mit der Zote, die ihrerseits auch eine Zweideutigkeit sein kann, während umgekehrt eine Zweideutigkeit nicht auch schon eine Zote zu sein braucht. Die Zote besitzt eine Derbheit, Dreistigkeit, Grobheit, von welcher die Zweideutigkeit als dem Witz verpflichtet sich entfernt. Die Zote, ein Hauptelement des sogenannten Niedrigkomischen, spielt am liebsten mit den Entäußerungen der Nothdurft. Sie lacht über den Menschen, daß er als ein so privile-

girtes Wesen doch nicht umhin kann, sein Wasser abzuschlagen und zu Stuhle zu gehen. Wie sprudelt Rabelais von Zoten, wie sparsam ist er mit der Zweideutigkeit! Wie reich ist Shakespeare an Zweideutigkeiten und wie mager an Zoten! Bei Rabelais ist es ganz im Wesen der Zote, daß sein Held sich z. B. ernsthaft mit der tiefsinnigen Forschung beschäftigt, welcherlei Arten von Torcheculs wohl die vorzüglichsten, deshalb eine lange Reihe von Experimenten anstellt, die gewissenhaft in einem Katalog aufgezählt werden, und mit dem Resultate schließt, daß der Steiß von jungen Hühnern, die eben aus dem Ei gekrochen, unserm Hintern am angenehmsten sei. Es versteht sich, daß Rabelais nebenbei durch seine Behandlung dieses Themas die sterile Wissenschaft persifliren will, die sich oft so gründlich mit dem Nichts abgibt. Von der Satire kann die Zote überhaupt als Correctiv gegen die Prüderie gewendet werden, durch ihre Naturwüchsigkeit die Zimperlichkeit zu erinnern, daß ihre affectirte Engelhaftigkeit eine Lüge. Wenn die Abgeschmacktheit des Puritanischen Rigorismus in Nordamerika verbietet, in Gegenwart von Damen das Wort Hemde oder Beinkleid zu gebrauchen, so beweist der Ausdruck Inexpressibles am besten, daß man recht gut wisse, was Hosen seien. Ein Titel eines Romans, wie der: die Hosen des Herrn von Bredерlow, von W. Alexis, würde den Autor in Nordamerika für ewig gesellschaftsunfähig gemacht haben. Es kommt viel darauf an, wie die Zote vorbereitet wird, in welcher Kunst Heine großes Geschick besitzt. Man erinnere sich an seine Polemik gegen Platen in den Reisebildern; an seine Memoiren des Herrn von Schnabelowopski; an seinen Schluß des Wintermährchens, wo die feiste Hammonia ihm den Nachstuhlthron Karls des Großen aufzu-

decken befiehlt. Die Zweideutigkeit dagegen bewegt sich vornämlich auf dem Gebiet mehr oder weniger versteckter geschlechtlicher Anspielungen. Das siebzehnte und das achtzehnte Jahrhundert haben sich denselben außerordentlich überlassen. Ronsard, Voltaire, Crebillon, Gresset u. A. gehören hieher. Als ein Maximum der damaligen äquivoken Französischen Literatur pflegt immer ein Werk Diderot's angeführt zu werden: les bijoux indiscrets. Man würde sich jedoch sehr irren, wenn man dasselbe nach der Art, wie es gewöhnlich erwähnt wird, in die Classe Sotadischer Erfindungen setzen wollte. Die Literarhistoriker pflanzen nothgedrungen Urtheile fort, ohne den Gegenstand derselben zu kennen. Eine gleichsam banale Phrase heftet sich als stereotypes Prädicat einem Buche an. Die bijoux indiscrets sind der Sache nach eine Fortsetzung der Lettres Persanes von Montesquieu, eine Satire auf die grenzenlose Liederlichkeit und politische Corruption der Zeit, ein Sittengericht über die geheimsten Laster und Schändlichkeiten der damaligen Gesellschaft, vorgetragen mit allem Geist eines Diderot, aber, es läßt sich nicht leugnen, nicht ohne einen frivolen Einschlagsfaden, nicht ohne ein gewisses Wohlgefallen an den erotischen Scenen. Diderot hat in dem Sultan Mongogul und in seiner Favoritin Mirzoza die zartesten Verhältnisse den extravaganten Cynismen, welche durch den Zauberring des weisen Cucufa enthüllt werden, tactvoll gegenübergestellt; er hat Liebe und Zärtlichkeit von Wollust und Gemeinheit streng geschieden; er überschreitet niemals eine gewisse Grenze, sondern bricht ab, wo ein Autor, dem es um Erregung des Sinnenkitzels zu thun gewesen wäre, sich erst recht vertieft hätte; er läßt durch das ganze Buch die bittre Erkenntniß durchschmecken, die der Sultan selber in die Worte zu-

sammenfaßt (Oeuvres de Diderot, ed. Naigeon, X., p. 126.): „Que d'horreurs! un époux déshonoré, l'état trahi, des citoyens sacrifiés, ces forfaits ignorés, récompensés même comme des vertus: et tout cela à propos d'un bijou.“ Und dennoch macht das Buch einen widerwärtigen Eindruck, weil die fundamentale Fiction zur Enthüllung der Abgründe menschlicher Leidenschaften schlechthin häßlich ist. Die Gemeinheit dieser Voraussetzung wirkt durch die ganze Reihe der Erzählungen hin ähnlich, wie in Ben Jonsons Epicöne (oder das stumme Frauenzimmer, übersetzt von Tieck, aufgenommen in seine sämmtlichen Werke Bd. 12.) die Basis des Stücks, daß ein Heirathsvertrag propter frigiditatem wieder zurückgenommen werden soll.

Eine eigenthümliche Gruppe des Häßlichen bieten hier noch diejenigen Darstellungen, die nicht im Sinne der Lüsternheit oder Zweideutigkeit schamlos sind und dennoch das Schamgefühl tief verletzen, weil sie einen Inhalt, den wir von der Muse der Geschichte mit unbefangenem Ernst aufnehmen würden, poetisch machen wollen. Es gibt eine Offenheit der Corruption, die zu einer verkehrten Unschuld wird. Man kann gewissen Darstellungen nicht den Vorwurf machen, daß sie die Wollust durch Verschleirung pikanter schilderten oder umgekehrt, die Sinne zu bestechen, einen besondern Aufwand trieben. Ihre Treue in den Gemälden der physischen und ethischen Verworfenheit, ihre peinlich genaue Anatomie der Gemeinheit, läßt uns gegen sie nicht den Vorwurf erheben, daß wir durch halbverrathene Reize verführt oder durch kokette Farben überwältigt würden, allein gerade weil diese Entschuldigung fehlt, ist die Wirkung solcher Producte eine um so ekelhaftere. Wenn ein Suetonius und Tacitus uns mit objectiver Wahrheitsliebe ver-

gleichen berichten, so schaudern wir über die Brutalität, zu welcher sich die Menschheit verirren kann; wenn wir uns aber solche Scheußlichkeiten mit dem Anspruch dargeboten sehen, Poesie darin zu finden, so fühlen wir uns ethisch und ästhetisch zugleich vernichtet. Beaumont und Fletcher haben diesen Fehler oft gemacht; er ist auch Lohensteins Fehler in seinen Dramen; er ist der Fehler so vieler Producte der neuern Französischen Hyperromantik, wie jetzt in der Cameliendame des jüngern Dumas; der Fehler Sue's in vielen Partieen seiner Pariser Mysterien z. B. in der medicinisch correcten Beschreibung des amor furens; — alle Phantasie reicht nicht hin, das entsetzlich Prosaische, das einmal in der Sache liegt, zu vertilgen. Auch Diderot hat in seiner Réligieuse einen abschreckenden Beleg hierzu gegeben. Unter dem culturhistorischen Gesichtspunct ist dies Buch gewiß eines der wichtigsten Vermächtnisse des achtzehnten Jahrhunderts, denn an intimer Kenntniß der furchtbaren Geheimnisse der Nonnenklöster übertrifft es sogar die Geschichte der schwarzen Nonne von Mont Real in Canada. Und welche einfache, hinreißende Darstellung! Unter dem ästhetischen Gesichtspunct aber ist diese Schilderung durchaus verwerflich, denn eine dicke, wollüstige Aebtessin, die ihre Nonnen zu Lesbischen Sünden zwingt, ist ein unpoetisches Scheusal. Freilich könnte Diderot sagen, weshalb wir ihm die Prätension aufdrängten, einen Roman, ein Kunstwerk gegeben zu haben; allein er selbst, wie Naigeon (51) berichtet, überzeugte sich, auch ohne solchen Anspruch zu machen, von der Gefährlichkeit seiner Darstellungen und wollte sie sogar castigiren, woran ihn jedoch seine Krankheit, an welcher er starb, hinderte. Auch in Jacques le fataliste finden wir eine Art Entschuldigung für die Nuditäten, die

darin vorkommen, eingeflochten (52). — Die Romanische Literatur hat einen Hang zum Schlüpfrigen, Obscönen, Zweideutigen, Lasciven, der schon vom Mittelalter, von den contes und fabliaux an, von den galanten Abenteuern der Artusritter her, bis zu den Chansons eines Béranger sich hinzieht, welchen Autor man, wenn man an seine Frétillon denkt, von dem specifischen Wohlgefallen der Franzosen an sinnlich frivolen Vorstellungen nicht wird freisprechen können, mit welcher Laune und Anmuth er auch so häßliche Stoffe zu behandeln wisse. Die Fiction eines gewissen Fatalismus der Liebe, die wir auch schon in der Tristansage finden und die von den Göthe'schen Wahlverwandtschaften in's Tragische und damit Sittliche gewendet worden, ist von den Franzosen zu einer ungenügenden Entschuldigung für sehr zweideutige Darstellungen gemacht. Noch immer ist bei ihnen einer der beliebtesten Romane Manon L'escaut von Prevôt d'Exiles. Zwei Liebende sind darin gleichsam magisch mit einander verkettet und bleiben sich durch allen, oft sehr herben Wechsel des Geschicks, bis in den Tod getreu. Aber wie? Wenn ihre äußerliche Noth sehr groß wird, so verfällt die schöne, liebenswürdige Manon regelmäßig auf das Auskunftsmittel, sich mit Zustimmung ihres Geliebten irgend einem Reichen in die Arme zu werfen, ihn gehörig auszubeuten und dann mit den durch ihre Prostitution erworbenen Schätzen sich und ihrem Geliebten wieder ein sorgenfreies Leben zu bereiten. Manon bleibt ihrem Geliebten treu, so treu, daß sie für ihn sich prostituirt! Und er, der Herr Ritter Desgrieux? Er verdient durch falsches Spiel! Pikant sind diese Situationen gewiß und Französisch sind sie gewiß auch, wie die vielen, noch immer neu erscheinenden Ausgaben der Manon L'escaut beweisen. Aber

ethisch und ästhetisch gemein und niedrig sind sie gewiß auch. Daß die Liebenden hinterher nach Amerika ziehen dort sehr tugendhaft werden und ein rührendes Ende nehmen, das Vorbild zu Chateaubriands Atala, ist keine Rechtfertigung, sondern ethisch und ästhetisch ein Fehler, weil diese Manon und dieser Desgrieux auf Amerikanischem Boden gar nicht mehr dieselben Personen sind. George Sand hat sich verleiten lassen, in ihrem Leone Leoni ein Seitenstück zur Manon liefern zu wollen, mit dem Unterschiede, daß Julie keusch ist und das Gewerbe Leoni's, der auch ein falscher Spieler, nicht kennt. Sie ist aber ganz ins Häßliche verfallen, denn, was bei Prevôt d'Exiles durch die offne Uebereinkunft der Liebenden zu einer, wie wir oben sagten, verkehrten Unschuld wird, das wird durch die Tücke und den Zwang Leonis gegen Julie, die er einem Engländer in der brutalsten Weise verhandelt, zum Unerträglichen. Die Treue Manons hat nichts Unnatürliches, aber die leidenschaftliche Anhäglichkeit Juliens an ein sittliches Ungeheuer, das sie zu einem Mittel des Erwerbs hat erniedrigen wollen und sie auf das Ehrloseste betrügt, ist empörend ([53]).

Diese ganze Region der sexuellen Gemeinheit kann nur durch die Komik ästhetisch befreiet werden. Die ethische Seite muß in diesem Fall ignorirt und nur der thatsächliche Widerspruch, der in der Situation als solcher liegt, festgehalten werden. Die Komik muß sich nur dem Geschehen als solchem zuwenden, denn jede tiefere Auffassung würde sie stören. Byron hat in seinem Don Juan diese Komik in sehr pikanten Scenen geübt, die uns lachen lassen, ohne uns zu entrüsten. Julia, die üppige Spaniern, stopft, als ihr Mann mit den Alguazils in ihr Zimmer dringt, Don Juan unter das Bettdeck und hält nun eine fulminante

Predigt, wie man so schamlos sein könne, bis an ihr Bett zu dringen. Man durchsucht Alles in der Stube bis unter das Bett und findet nichts Verdächtiges, während der Schuldige im Bette schwitzt. Oder Don Juan wird von der Sultanin in Konstantinopel als Sclav gekauft, als Mädchen verkleidet, in den Harem gesteckt, da es aber noch an einem Bett für ihn fehlt, provisorisch für die erste Nacht einer der Odalisken zugesellt, welche dann einen so sonderbaren und lebhaften Traum träumt, daß ihr Aufschrei den ganzen Schlafsaal in Aufruhr bringt. In diesen Fällen muß die Komik, wie gesagt, von aller sittlichen Kritik abstrahiren, allein die Möglichkeit dieser Abstraction muß auch in dem ganzen übrigen Complex der Umstände liegen, wie wir z. B. hier in einem Harem von einem als Mädchen verkleideten Don Juan, der ohne sein Zuthun einer Odaliskin als Bettgenosse zuertheilt wird, die Vergessenheit der ethischen Postulate nicht überraschend finden werden. Byron malt in seinem Don Juan niemals in der Weise mit lüsternen Farben, wie es Wieland thut, der sich im Auskosten des Sinnlichen gefällt. Unter den Neuern hat sich für dies Genre vorzüglich Paul de Kock die frische Sorglosigkeit bewahrt, ohne welche es durch und durch abstoßend ist. Man fühlt ihm an, daß das Lächerliche der Situation ihm die Hauptsache ist und daß er das Sinnliche zwar lasciv, allein ohne Hintergedanken behandelt. So läßt er einmal eine alte Jungfer auf die Vorstellung verfallen, alle sexuelle Unsittlichkeit lediglich daraus abzuleiten, daß so viele Frauenzimmer keine Hosen trügen. Sie duldet daher in ihrem Hause kein weibliches Wesen, das nicht bebeinkleidert wäre. Miethet sie eine Magd, so muß dieselbe angeloben, Hosen zu tragen. Eingetreten in das Haus, muß sie erscheinen, die Röcke auf-

heben und zeigen, daß sie sittlich behost ist. Sie nimmt eine Nichte zu sich. Das junge Mädchen muß sofort vor allen Dingen Calençons anziehen, denn Hosentragen ist für die ehrwürdige Dame mit Anstand und Sittlichkeit identisch geworden und sie hält dem jungen Mädchen weitläufige Auseinandersetzungen über die Wichtigkeit dieses ethischen Princips. Eines Tags nun sitzt die Nichte mit ihrem Vetter im Garten auf einer Bank. Die Bank kippt auf, die jungen Leute fallen herunter und durch diesen Zufall entdeckt der Vetter, daß seine Cousine allerliebste Hosen trägt. Unglückliche Entdeckung, denn man sieht vorher, daß sie Folgen haben kann, welche den erhabenen Intentionen der weisen Pädagogin ganz entgegen laufen. Früher haben wir schon einmal gesagt, daß Paul de Kock überhaupt durch seine Komik, weil dieselbe in's Groteske und Burleske tendirt, viel weniger gefährlich sei, als mancher andere Autor. Diese joviale Laune hat er mit großem Glück besonders in einem Roman, la maison blanche, entfaltet. Von den vielen ächt komischen Situationen desselben wollen wir zur Beleuchtung unseres Thema's nur eine einzige anführen. Robineau, ein Parvenu, hat ein Schloß in der Provinz gekauft und veranstaltet auf demselben ein ländliches Fest. Unter andern Belustigungen findet sich auch ein Mât de Cocagne. Allein alle gewinnlustigen Jungen gleiten von der glatten Kletterstange ab und schon hat es den Anschein, als ob Niemand den Preis erlangen würde. Da erscheint die rüstige Köchin, schlägt die Röcke fest zusammen, klimmt eben so decent als glücklich hinan, ergreift den Preis und beginnt den Rückrutsch. Allein inzwischen haben sich ihre Kleider oben verhakt und falten sich ungeahnt über ihrem Kopf zusammen, so daß das Publicum die derben, unbehosten Hinterbacken der Siegerin zu schauen bekommt.

Diese höchst lächerliche Situation ist von Kock ganz ungezwungen herbeigeführt. —

Die bisher als Formen der Rohheit aufgeführten Begriffe haben die Abhängigkeit der Freiheit von dem Sinnlichen gemeinsam. Von ihnen unterscheidet sich die Brutalität, die nämlich an dem Zwang, den sie der Freiheit Anderer anthut, ein Vergnügen hat. Das majestätische Handeln kann auch Andere leiden lassen, allein nur, wenn die Gerechtigkeit es fordert; noch erhabener erscheint die Majestät, wenn ihre Gnade verzeihen kann. Die Gemeinheit dagegen vollendet ihre Rohheit darin, daß sie in Andern zur Genugthung ihres Egoismus Leiden hervorbringt. Das Wort brutal charakterisirt sich schon durch seinen etymologischen Ursprung, obwohl das Vieh selber, eben weil es Vieh ist, nicht brutal sein kann. Nur der Mensch kann brutal werden, weil er aus seiner Freiheit heraus sich in eine Gewaltsamkeit verlieren kann, die einen viehischen Charakter annimmt. Wenn ein Kater, ein Eber ihre Jungen fressen, so ist das unnatürlich, allein es ist nicht brutal, denn das Thier ist der Pietät unfähig. Die Rücksichtslosigkeit, mit welcher der thierische Drang verfährt, ist recht eigentlich das Wesen des Brutalen; das Thier folgt ihm unbekümmert; der Mensch aber sollte ihn seinem Willen unterwerfen. Die Brutalität ist roh, weil sie gegen die Freiheit mit gewaltsamer Willkür, also grausam, verfährt, und weil sie in diesem Verhalten zugleich Lust empfindet. Grausamkeit wird im Brutalen zur Wollust, Wollust zur Grausamkeit. Je berechneter die Gewalt in ihrer Grausamkeit, je raffinirter die Schwelgerei in ihrer Wollust, um so brutaler werden sie — und ästhetisch um so häßlicher, weil nämlich die Entschuldigung einer Uebereilung durch den Affect dann um so

mehr wegfällt und das Brutale um so mehr als ein Werk des selbstbewußten freien Willens erscheint. Die Brutalität mißbraucht die Gewalt des Stärkern gegen den Schwächern, des Mannes gegen das Weib, des Erwachsenen gegen das Kind, des Gesunden gegen den Kranken, des Freien gegen den Gefangenen, des Bewaffneten gegen den Wehrlosen, des Herrn gegen den Sclaven, des Schuldigen gegen den Unschuldigen. Der Zwang, den die Uebermacht in ihrer Selbstsucht gegen den Schwachen ausübt, ist das Himmelschreiende in der Brutalität.

Der Form nach kann die Brutalität aber theils eine gröbere, theils eine feinere sein. Eine gröbere, wenn das Leiden, das sie hervorbringt, einen direct sinnlichen Ausdruck annimmt, wie bei Thierhetzen, Stiergefechten, Hinrichtungen, Torturen u. dgl.; eine feinere, wenn das Leiden mehr auf einem psychologischen Zwange beruht. Die erstere Form ist diejenige, die in den criminalistischen Dramen, in Ritter- und Räuberromanen, in Proletariernovellen, in Sclavengeschichten herrscht. Als Eugene Sue seine Pariser Geheimnisse geschrieben hatte, was für Brutalitäten der gröbsten Art häuften da nicht seine Nachahmer zusammen! Sue hat für die Schilderung des Brutalen ein außerordentliches Talent; er ist oft grell, allein zuweilen auch wahrhaft plastisch. Seine Geschichte von Gringalet und Coupe-en-deux in den Mysterien ist ein Meisterstück. Dieser Coupe-en-deux ist noch ganz in der Weise des Blaubart gehalten, dieses finstern, aus den Feudalzeiten stammenden Wüthrichtypus. Er hat sich eine Menagerie hülfloser Kleinen zusammengebracht, die er Tags über aussendet, den einen mit einer Schildkröte, den andern mit einem Affen; wehe ihnen, wenn sie am Abend ohne reichlichen Erlös zurück-

kehren; Schimpfworte, Mißhandlungen, Prügel, Hunger warten ihrer dann in der entsetzlichsten Grausamkeit. — Die feinere Form der Brutalität, der psychologische Zwang, hat wohl nirgends eine tiefere Durchbildung, als in dem Calderon'schen Drama erhalten, dessen Dialektik von Glaube, Liebe und Ehre die unerhörtesten Peinigungen auch an Andern hervorruft, denn die Qual, die Jemand sich selbst zufügt, kann man nicht Brutalität nennen, bestände sie auch, wie bei Origenes, in Selbstcastration, wie bei Suso, im Tragen eines Stachelgürtels, im Schlafen auf einem hölzernen Kreuz u. s. w. Die große Phantasie des Spanischen Dichters und das religiöskatholische Interesse, das sich mit ihm verbindet, haben in seiner Betrachtung allerdings die Anerkennung, ja auch nur die Bemerklichmachung des brutalen Elementes sehr zurückgedrängt. Indessen besitzen wir auch eine Arbeit, die sich mit vieler Gründlichkeit der Mühe unterzogen hat, an den berühmtesten Dramen Calderons die empörende Unmenschlichkeit nachzuweisen, in welche die Dialektik von Glaube, Ehre und Liebe ausartet. Wir meinen Julian Schmidt in seiner Geschichte der Romantik im Zeitalter der Reformation und der Revolution, 1848, Bd. I., S. 244—302. Nur aus dem Schluß dieser scharfsinnigen Entwicklung wollen wir hier dasjenige anziehen, was S. 290—91. sich auf unser Thema bezieht. Julian Schmidt ([54]) sagt: „Hinter dieser Mythologie der Ehre, des Glaubens und der Liebe, diesen blüthenreichen Träumen der Phantasie, verbirgt sich eine kalt berechnende, abstracte Selbstsucht. — Der äußerliche Gottesdienst läßt alle Naturkräfte frei, und der düstere Reiz des Aberglaubens verkehrt das Leben in einen wüsten Tummelplatz böser Geister. Wer in Calderon die üppig schaffende

Phantasie bewundert, vergesse nicht, daß in dieser Phantasie das Wort des Geheimnisses sich verbirgt, das Spaniens Verderben überdeckt. Diese blüthenreiche Sprache feierte mit derselben Pracht die Glaubenshandlungen der Inquisition, sie übertönte mit ihrem süßen Geflüster das Geheul der Ketzer in den Flammen, sie breitete sich wie der Duft eines Arabischen Weihrauchs verhüllend über die unwürdige Opferstätte des Fanatismus. — Das Wesen des Fanatismus ist, sich an eine Abstraction zu veräußern, die sich als absolute Negativität gegen alles Concrete richtet. So ist das Leben im vollsten Sinne des Wortes ein Traum, geträumt von einem abstracten Wesen. Die Wirklichkeit ist dem Augenblick anheimgegeben, weil sie von dem Absoluten nicht anerkannt wird. Dafür wird sie von ihm auch nicht eingeschränkt; sie kennt kein Maaß. Die Natur bricht in der Gluth der Leidenschaft, gedankenlos und ohne Zügel, brausend aus dem dunkeln Quell des unheiligen Gemüths, und zerstört heute, was sie gestern geliebt. Es ist Nichts fest, als das Jenseits. In allen Formen spielt diese Leidenschaft, diese auf sich concentrirte, von der Heiligkeit der Abstraction nicht gebrochene Subjectivität; der Einzelne ist im Haß wie in der Liebe, im Edelmuth wie in der Bosheit schrankenlos; die Gluth des Lebens, von keiner Substantialität genährt, flammt mit desto unbändigerer Gewalt im Innersten des Menschen. Die Rechtfertigung des Menschen ist, daß er von sich und der Wirklichkeit abstrahirt: hat er den Kelch der irdischen Lust bis auf die Neige geleert, so schwingt er sich auf den Flügeln der Abstraction durch ein Wunder in die Seligkeit des Himmels. — Da die erlösende Wirkung dieser blinden Kraft auf äußerliche Weise eintritt, ohne innere Entzweiung, so geht der Mensch in seiner nackten natürlichen

Wildheit unbefangen und gedankenlos diesem wüsten Schicksal entgegen. Auf der einen Seite die Blutgier des Tigers, das gedankenlos um sich wüthende Tollwerden, auf der andern die Heiligkeit, die alle Abstraction von der Welt bereits vollbracht hat und sich im reinen Uebersinnlichen bewegt. All diese Figuren sind Abstractionen, weil sie ohne Entzweiung und ohne Entwickelung sind; sie empören das Gefühl, weil das Thierische oder Göttliche als Natur gegen den Geist sich geltend macht. Strebt der Mensch nach der Erkenntniß des Absoluten, so greift er zur Magie; findet eine Wiedergeburt statt, so ist es durch ein Wunder." — Was Schmidt Abstraction nennt, nennen wir bei Calderon den psychologischen Zwang, denn die Motivirung der Handlungen wird immer aus dem Calcul entnommen, ob das Leben der Liebe, ob die Liebe der Ehre, ob die Ehre dem Glauben nachzusetzen sei. Wenn in La nina de Gomez Arias die Frau nach den entsetzlichsten Mißhandlungen von Seiten des Mannes, der sie sogar den Mauren als Sclavin verkauft, dem Manne dennoch verzeiht, so ist es die Macht der Liebe, die als absolute Leidenschaft des Weibes ihr die Ehre unterzuordnen erlaubt. Wenn in dem bei uns bekannter gewordenen Schauspiel El medico de su honra Don Gutierre auf einen bloßen Verdacht hin, daß sie durch ein Verhältniß zu einem Prinzen die Treue verletzt habe, seine Frau grausam ermordet und, als die Nichtigkeit seines Argwohns sich entdeckt, dennoch ruhig bleibt, ja eine andere heirathet, so ist es die Leidenschaft des Mannes für die Ehre, die ihm die Liebe für die Ehre aufzuopfern befiehlt. Wenn im principe constante der Infant Fernando in der Gefangenschaft, obwohl von der Tochter des Marokkanischen Königs geliebt, obwohl in der Möglichkeit, durch die Auslieferung von Ceuta sich zu be-

freien, dennoch das größte Elend, die äußerste Schmach erduldet und darin auch umkommt, so ist es, weil der Glaube von ihm als Christen fordert, Liebe, Freiheit, Leben für Nichts gegen seine Herrlichkeit zu achten. In dieser Dialektik hat die Brutalität der Entehrung, des Mordes, der Mißhandlung, des Märtyrertodes ihre Methode. — Von dieser feinern Brutalität des psychologischen Zwanges sind auch manche unserer neuern Tragödien inficirt, wie z. B. Halm's Griseldis (55). Die Vergleichung derselben mit der Behandlung des ähnlichen Thema's in Shakespeare's Cymbeline kann uns begreifen lassen, daß weder von Seiten Parzivals noch von Seiten der Griseldis hier wahrhafte Liebe ein tragisches Pathos aufkommen läßt, denn Parzival könnte sonst unmöglich in der Peinigung seines Weibes bis zu so grauenhafter Brutalität fortgehen und Griseldis in der Hingebung für ihn sich nicht bis zu so entwürdigender Erniedrigung sinken lassen. Der Reiz der gebildetsten Sprache und die Steigerung der Proben, denen der übermüthige Parzival die Treue seiner Frau unterwirft, reißen uns hin, ohne uns zu erheben.

Wenn die Rohheit der Gewalt die Unschuld mißhandelt, so wird die Brutalität ihres Zwanges um so häßlicher, je mehr die Unschuld entweder die des Kindes ist, das noch nicht in die überall mit Schuld befleckte Verwirrung der Geschichte sich eingelebt hat, das noch nicht durch eigene That schuldig geworden ist; oder jemehr die Unschuld die selbstbewußte Hohheit der Sittlichkeit ist, die sich von dem allgemeinen Verderben befreiet hat. Dorthin gehört z. B. der Bethlemitische Kindermord, den die Maler so gern gemalt haben, den Marini besungen hat. Aehnliches kann in der Form feinerer Barbarei sich darstellen, wie

Sue in seiner Mathilde die niederträchtigen Quälereien geschildert hat, mit denen Mademoiselle de Maran die kleine Mathilde systematisch unter dem Schein abmartert, ihr eine gewissenhafte, sorgfältige Erziehung zu geben. Wie grenzenlos brutal ist jenes Ungeheuer in der Scene, wo sie, im Bett liegend, der Kleinen ihr schönes Haar abschneidet! In der berüchtigten Chouette der Pariser Mysterien hat Sue nur einen schon carikirten, ins Grobe gezeichneten Abklatsch dieser diabolischen Egoität gegeben. — Den Contrast der Majestät selbstbewußter Freiheit mit der Brutalität finden wir besonders durch die Passionsgeschichte Christi zum Gegenstande der Kunst gemacht. In der antiken Kunst war dieser Gegensatz noch nicht hervorgetreten. Niobe, Dirke, Laokoon waren durch Hybris; Oedipus, Orestes durch unfreiwillig freiwilliges Handeln schuldig; Marsyas, dem Gotte gegenüber ebenfalls durch Hybris schuldig, kann uns durch die Art seiner Strafe Mitleiden erregen, weil es unsern heutigen Gefühlen widersagt, daß ein Gott selber, auch wenn er berechtigt ist, eine solche Strafe vollzieht, seinem überwundenen Gegner mit einem Messer die Haut abzustreifen. Antike Darstellungen auf Reliefs mildern daher auch diese brutale Anschauung dadurch, daß sie den Apollo mit dem Messer auf den an einen Baumstamm gebundenen Marsyos nur zuschreiten lassen. In der Passion Christi aber erblicken wir den diametralen Gegensatz der Unschuld zur Brutalität, die ihr in feinern und gröbern Formen gegenübertritt. Früh hat die Malerei diesen Contrast ergriffen und die ältere Deutsche Schule vornämlich hat sich angelegen sein lassen, den Pharisäern, Schriftgelehrten und Kriegsknechten recht brutal diabolische Physiognomieen zu geben (56). Von der Geschichte Christi aus wurde dieser Contrast in der Geschichte

der Märtyrer und Heiligen nach allen Seiten hin weiter entwickelt. In tausendfachen Schattirungen wurde hier die Verspottung Christi durch die Kriegsknechte, die ihn mit Ruthen strichen, mit Dornen krönten, ihm sein Kreuz zu tragen auferlegten, wiederholt. Das Kneipen mit glühenden Zangen, das Annageln an das Kreuz, bei Petrus sogar mit dem Kopf nach Unten, das Braten auf einem Rost, das Schinden der Haut, das Ausreißen der Gedärme, das Köpfen, das Auszerren der Glieder auf Folterbänken, das Sieden in Oel, das Eingraben in die Erde u. s. w. sind Brutalitäten, die ästhetisch nicht weniger, als ethisch den Fluch verdienen. So sehr auch das Genie der Künstler bemühet gewesen ist, diese Stoffe mit den Forderungen der Schönheit zu versöhnen, so selten ist dies doch wirklich gelungen. Man sage nicht, daß ein Schlachtgemälde uns doch auch das Schauspiel des Mordes und der Todesqual in mannigfaltigen Gestalten darbiete. In der Schlacht tritt Gewalt der Gewalt gegenüber; der Krieger kämpft mit dem Krieger; der Angegriffene ist zugleich der Angreifende. Dennoch wird der Maler mit den Schrecken des Krieges haushälterisch verfahren; er wird uns Verwundete und Sterbende aller Art malen, allein gewisse Verstümmelungen wird er unserer Anschauung darzubieten Anstand nehmen. Auch die antike Malerei hat das Schreckliche ungescheut dargestellt, allein nur das Nothwendige, von welchem Göthe in der Betrachtung der Philostratischen Gemälde sagt, daß es das Schickliche sei. Bd. 39. S. 65. äußert er bei Gelegenheit der Zerfleischung des Abderos: „In diesen Bildern finden wir das Bedeutende niemals vermieden, sondern vielmehr dem Zuschauer mächtig entgegen gebracht. So finden wir die Köpfe und Schädel, welche der Straßenräuber am

alten Baum als Trophäen aufgehängt; eben so wenig fehlen die Köpfe der Feier Hippodamias am Palaste des Vaters aufgesteckt; und wie sollen wir uns bei den Strömen Blutes benehmen, die in so manchen Bildern mit Staub vermischt hin und wieder fließen und stocken. Und so dürfen wir wohl sagen, der höchste Grundsatz der Alten war das Bedeutende, das höchste Resultat einer glücklichen Behandlung aber das Schöne. Und ist es bei uns Neueren nicht derselbe Fall? Denn wo wollten wir in Kirchen und Galerien die Augen hinwenden, nöthigten uns nicht vollendete Meister so manches widerwärtige Martyrthum dankbar und behaglich anzuschauen." Ein ästhetischer Gegenstand kann die Brutalität, welche den wehrlosen Heiligen ausgesuchte Leiden bereitet, nur insofern werden, als die Darstellung den Sieg der innern Freiheit über die äußere Gewalt zur Erscheinung bringt. Die Henker müssen daher musculöse Körper, harte, fühllose Gesichter, grinsende Mienen haben, mit ihrem gräßlichen Geschäft persönlich in Einklang zu stehen, während die Gestalt und das Antlitz der Heiligen uns durch Würde und Schönheit fesseln muß. Die Ohnmacht der Brutalität über die Freiheit muß durch die Verklärung der Physignomie, durch den Adel in der Haltung der Gemarterten sich zweifellos herausstellen. Die selbstgewisse Majestät des Glaubens muß der Banden und der Qualen, des Todes und Hohnes, man kann nicht einmal sagen, spotten, weil dies noch eine gewisse Befangenheit, eine Endlichkeit der Entgegensetzung in sich schließen würde, sondern sie muß schlechthin darüber hinaus sein und im Erleiden und Empfinden des Schmerzes triumphiren. Im Anblick solcher erhabenen Ruhe muß das Graunvolle der brutalen Handlungen als ein Nichts verschwinden. Ohne diesen Untergang des Entsetzlichen in der Größe und Macht

der göttlichen Gesinnung wird die Anschauung einer bloßen Henkerarbeit unerträglich und mit diesem Gräuelanblick peinigen uns diejenigen Maler und Bildhauer sogleich, die uns Christus, die Apostel und die Heiligen als Irokesen darstellen, welche sich selbst damit ergötzen, den Qualen, mit denen ihre Feinde sie martern, den Trotz einer abstracten Unempfindlichkeit entgegenzusetzen. Die Unsterblichkeit des für die absolute Wahrheit opferfreudigen Geistes muß die Grausamkeit in sich aufzehren. Und doch sind solche Scenen für die bildende Kunst durch ihre effectvollen Contraste noch immer günstiger, als für die Poesie, denn das Bild oder die Gruppe gibt uns mit Einemmale, was, durch die Breite der Beschreibung hindurchgezerrt, uns nur noch abstoßender berühren kann. Es scheint dies dem Lessingschen Kanon zuwider zu sein, allein jeder, der jene Legenden des Mittelalters kennt, in denen die Martyrien von Heiligen mit protokollartiger Gründlichkeit beschrieben sind, wird uns beipflichten; es gibt kaum etwas langweilig Häßlicheres. Manche Stoffe aus dieser Region sind bei den Malern von jeher außerordentlich beliebt gewesen, weil sie Gelegenheit zu grellen Contrasten darbieten, stehen aber an einer bedenklichen Grenze und sind deshalb auch häufig genug bei der Ausführung ins Häßliche verfallen. Wie mancher Maler hat den Bethlehemitischen Kindermord zu einer scheußlichen Schlächterei entstellt! Wie mancher hat die Herodias gemalt, nicht als ob sie das blutige Haupt eines Märtyrers, sondern als ob sie einen Blumenstrauß oder in der Schüssel gar ein leckeres Gericht trüge! Das Mittelalter fühlte hier eine Lücke, daß Jugend, Schönheit, Weltlust, Leichtsinn so fühllos der Würde, Entsagung, Gottergebenheit, Ausdauer, sollte entgegentreten können und erfand daher eine Liebesgeschichte der schönen

Tänzerin zu dem Propheten, der sie verschmähet hatte und an welchem sie nun durch seinen Tod sich rächen wollte.

Um an der Brutalität das Grasse der Erscheinung zu sänftigen, wird ein Zusammenhang des Gewaltthätigen mit der Gerechtigkeit immer die günstigste Situation bleiben, weil sie den Gedanken der bloßen Willkür und Zufälligkeit entfernt. Wir haben vorhin aufmerksam gemacht, wie die antike Kunst den schwarzen Faden der Schuld in solchen Fällen festgehalten hat. Die Bildhauer Apollonios und Tauriskos haben in der berühmten Gruppe des Farnesischen Stieres, die sich jetzt zu Neapel befindet, die Dirke dargestellt, wie Amphion und Zethos sie an die Hörner eines Stieres binden, der bereits zum gliederzerschmetternden Lauf sich emporbäumt. Wie schön ist dies Weib! Aber ihre Schönheit rührt nicht die kraftvollen Jünglinge. Diese haben auch nicht etwa Freude an ihrem brutalen Werk, sondern sie üben nach antiken Begriffen eine Pflicht aus, die Rache für ihre Mutter. Sie thun dasselbe, was Apollon und Artemis, wenn sie die Kinder der Niobe tödteten. Der Mangel der sogenannten poetischen Gerechtigkeit wird daher von uns als eine unverantwortliche Brutalität empfunden werden. Die moderne Französische Tragik nach ihrem Grundsatz, le laid c'est le beau, hat es auch hieran nicht fehlen lassen. In einem Trauerspiel, le Roi s'omuse, hat z. B. Victor Hugo diesen Fehler gemacht. Der Majestät eines schönen und ritterlichen Königs, Franz I., hat er hier in Triboulet einen häßlichen und buckligen Narren entgegengestellt. Den König degradirt er aber zu einem wahren liederlichen Lumpen, der jeder Schürze den Hof macht und verkleidet bis in die unsaubersten Kneipen selbst den gemeinsten Schenkermädchen nachläuft. Ein solcher König ist kein König, denn

von der Orgie an, in welcher wir ihn zuerst kennen lernen, bis zu dem ekelhaften Abentheuer in der Spelunke, worin er ermordet werden soll, ist auch nicht eine Spur edlen Wesens an ihm zu entdecken. Dieser Triboulet aber, der so giftige Impromtus auf Jedermann schleudert, der so boshafte Rathschläge gibt, der den unglücklichen St. Vallier seiner vom Könige geschändeten Tochter halber verhöhnt, soll doch zugleich ein zärtlicher Vater sein und neben seinem Narrenthum, das er nur als Gewerbe betreibt, ein wahrhaft priesterliches, humanes Bewußtsein besitzen. Er hat zu seinem Unglück eine schöne Tochter, die dem Könige gefällt. Der König, der sie in der Kirche gesehen, weiß nicht, daß Blanche die Tochter seines Hofnarren ist. Verkleidet schleicht er ihr nach. Höflinge, von Triboulets Sarkasmen beleidigt, überfallen seine Tochter, knebeln sie, rauben sie und führen sie dem Könige zu, der sie, die weinende und flehende, in sein Cabinet nimmt, dessen Thür verschließt und sie con amore schändet, während eben diese Thür von den Höflingen bewacht und gegen den ahnungsvoll auf sie eindringenden Triboulet vertheidigt wird. Kann man sich eine brutalere Situation ersinnen? Nun will der Narr den König von einem Zigeuner Saltabadil für zwanzig Goldstücke ermorden lassen, der aber durch Zufall und Wirrniß Triboulets Tochter ermordet, welche den König liebt, obwohl er sie ihrer Ehre beraubt hat. Saltabadil steckt die Leiche in einen Sack; Triboulet setzt darin die Leiche des Königs voraus und will den Sack in die Seine werfen. Jedoch, seine Rache recht zu ersättigen, will er den Gemordeten noch einmal sehen. In der pechfinstern Nacht wäre dies freilich unmöglich, allein der gefällige Dichter läßt sofort ein Gewitter heraufziehen, mit dem Schein seiner Blitze zuweilen zu leuchten. Triboulet

schneidet den Sack mit einem Dolch auf und erkennt seine Tochter, die noch etwas lebt, und, mit halbem Leibe im Sack steckend, noch einige rührende Reden hält, voll sentimentaler Leidenschaft für den König, der in der Kneipe hatte ermordet werden sollen, wohin er sich gestohlen, um bei der Schwester des Zigeuners, Magelone, die Nacht zuzubringen. Hierauf stirbt sie; ein herbeieilender Chirurg erklärt dem Vater mit handwerksmäßiger Sentenz, daß seine Tochter nun wirklich todt sei, worauf Triboulet sich nicht einmal ermordet, sondern nur die Besinnung verliert, während der König, durch Magelone vom Tode errettet, unbekannt mit den Vorgängen um sich herum, ausgeschlafen und trällernd von dannen geht! Diese Straflosigkeit ist offenbar die ärgste Brutalität in diesem Schauspiel, das so recht eine Musterkarte von Gemeinheiten. Es würde uns zu weit führen, wollten wir uns noch auf andere Dramen dieses Dichters einlassen und wir begnügen uns mit der Bemerkung, daß seit Victor Hugo die Verletzung der poetischen Gerechtigkeit bei den Franzosen nichts Seltenes geworden ist. Eine der gländzendsten Rollen der Rachel ist die der Adrienne Lecouvreur, welche Scribe eigends für sie geschrieben. Adrienne, eine Schauspielerin, welcher der Marschall von Sachsen den Hof macht, empfängt von der eifersüchtigen Geliebten desselben, einer verheiratheten Herzogin, einen vergifteten Blumenstrauß, der sie richtig tödtet, während die Frau Herzogin frei ausgeht. Die eigentliche Pointe dieses Stücks ist aber nicht einmal diese Dissonanz, sondern die pathologisch exacte Darstellung des Sterbens der Unglücklichen. Alle Phasen, welche das Gift bewirkt, werden in ihren gräßlichen Uebergängen bis zum Aushauchen des letzten Seufzers nur zu correct vorgeführt. Auch bei der Cameliendame

des jüngern Dumas ist das treu geschilderte Sterben der Lorette zur interessantesten Brutalität für das Publicum geworden.

Obschon es unsere Aufgabe ist, den Begriff des Häßlichen zu entwickeln, so wollen wir doch nicht anstehen, zu bekennen, daß es uns, bei allem wissenschaftlichen Muth, unmöglich fällt, uns noch in diejenige Form des Brutalen zu vertiefen, welche durch die Verbindung der Grausamkeit mit der Wollust und durch die Unnatur der Wollust entsteht. Die Annalen der Kunstgeschichte sind leider überreich an solchen Producten. Wir begnügen uns, aus der Deutschen Literatur nur an Lohensteins Agrippina zu erinnern ([57]). Nothzucht, gröbere und feinere, ist natürlich die Lieblingsbrutalität auf diesem Gebiet.

Das Brutale kann auch in's Komische gewendet werden. Diese Wendung wird als Parodie am Gewöhnlichsten sein, wie in neuerer Zeit die Münchener Fliegenden Blätter das Brutale in Bänkelsängerballaden und in kleinen tragikomödischen Actionen oft köstlich persiflirt haben und die Marionettentheater zu Paris und London ([58]) mit solcher Parodie die Unnatur der Situationen und das geschraubte, falsche Pathos, worin die Tragödie epochenweise verfiel, absichtlich geißelten. Jedoch kann die komische Wendung auch ohne Parodie möglich werden. Der Raub der Sabinerinnen ist an sich eine Gewaltthat; der plötzliche Ueberfall der Jungfrauen ist brutal; indem hier aber das Urverhältniß der Geschlechter intervenirt, mildert sich Angst und Schrecken! Die Bildhauer und Maler haben diesen Vorfall daher sehr gern dargestellt, weil sie durch ihn Gelegenheit haben, die erschreckten Mienen zugleich mit dem Ausdruck süßen Erbangens, das Sträuben der Scham mit unwillkürlicher Hin-

gebung zu verschönen; von den kühnen Römern geraubt zu werden, ist am Ende nicht zu unangenehm. Aehnlich verhält es sich mit dem Raub der Proserpina, mit der Entführung der Europa u. s. w. Wenn Reinecke das Weib Isegrimms vor dessen Augen auf dem Eise nothzüchtigt, so ist das unbedingt brutal, wird aber durch die nähern Umstände komisch (59). Auch gibt es manche Handlungen, die gewaltthätig sind, ohne brutal genannt werden zu können; diese können nur als komische Gegenstand der Kunst werden; dahin gehören alle jene Bilder der Niederländischen Schule, welche uns Zahnbrecher darstellen, wie sie mit einfältigen Jungen, die ganz ungebärdig schreien, oder mit Bauern hanthieren, die sich wie arme Sünder zu einer Hinrichtung anschicken. —

Wir haben bis jetzt das Obscöne und das Brutale als Formen der Rohheit betrachtet, es ist noch eine Form zurück: das Frivole, welches dem Erhabenen, sofern es das Heilige ist, durch seine absolute Willkür widerspricht und damit den innersten Halt des Universums antastet. Natur und Geschichte haben einen Sinn endlich nur unter Voraussetzung der Wahrheit des Sittlichen und Göttlichen. Frivol ist nicht, wer die Existenz dieser Wahrheit deshalb negirt, weil er sich von derselben nicht überzeugen kann, sondern derjenige, der aus grundloser Frechheit heraus den Glauben an das Heilige verspottet. Der Skeptiker, der zum Atheisten wird, braucht deshalb noch keineswegs frivol zu sein; der Egoist aber, dem das Heilige zur Posse wird, weil die Wirklichkeit seines Daseins ihm unbequem fällt, ist frivol. Die Willkür frevelt mit ihrem Hohn an dem Wesen, welches der Grund aller Freiheit und Nothwendigkeit selber ist, während dem wissenschaftlichen Atheimus, der als das traurige

Resultat ernster Bemühungen möglich ist, das Gepräge einer religiösen Verzweiflung aufgedrückt sein kann. Die Frivolität ist häßlich, weil sie der Affe der göttlichen Majestät ist, von welcher alle Majestät der Natur und Geschichte zu Lehen trägt. Sie setzt sich selber als das Absolute. Für die Natur ist daher diese Form des Häßlichen unmöglich, weil dieselbe, als ohne Bewußtsein, ihre eigene Nothwendigkeit nicht verlachen kann. Unter den Künsten ist die Poesie für die Darstellung des Frivolen am meisten geeignet, weil sie durch die Sprache in den Gedanken sich zu vertiefen im Stande ist. Die Frivolität gibt das Heilige dem Gelächter als ein in sich Nichtiges preis; die Pietät in der Ehe, Freundschaft, Vaterlandsliebe, Religion, gelten ihr als eine Bornirtheit und Schwachheit, über welche sich der starke Geist als über Vorurtheile des gemeinen Haufens erhebt. Diese Stärke des Geistes ist jedoch nichts, als die Willkür, die aus ihrem subjectiven Belieben das Göttliche als eine Nullität purer Einbildung verachtet und damit dasjenige eigentlich für gemein erklärt, was unter den Völkern den objectiven Anspruch macht, als ein Ehrwürdiges und Höchstes verehrt zu werden.

Es ist sehr wohl zu unterscheiden zwischen dem Glauben der Menschen an die Existenz des Absoluten und zwischen den Irrthümern, denen sie darin zugleich unterworfen sein können, weil sie frei sind und weil es mit dem Wesen des Göttlichen streiten würde, den Menschen den Glauben an sich äußerlich abzuzwingen. Im Besondern werden also die Menschen keineswegs immer die absolute Wahrheit zum Inhalt ihres Glaubens haben; sie werden die Wahrheit mit dem Wahn verwechseln und diesen sogar, als eine falsche Religion, vergöttern können. Die Religionen haben im

Besondern einen verschiedenen Inhalt, sind aber darin identisch, Religion zu sein und den Menschen in ein Verhältniß zum Absoluten zu setzen; der wahre Buddhist, Jude, Muhamedaner stirbt eben so freudig für die Wahrheit seines Glaubens, als der wahre Katholik, Lutheraner, Methodist u. s. w. Auch in der Besonderheit der Sitte sind die Völker verschieden, aber jedem ist seine Sitte heilig. Der Wilde beeifert sich, von seinem sittlichen Standpunct aus, seinem Gast seine Töchter, seine Frau, zum Beischlaf anzubieten, was ein anderer Standpunct für eine Entehrung hält. Die Sitten desselben Volkes sind zu verschiedenen Zeiten verschiedene und noch im achtzehnten Jahrhundert würde man es bei uns für ein frivoles Untergraben aller Auctorität angesehen haben, wenn Kinder ihre Eltern zu duzen gewagt hätten, was nun sogar Mitglieder fürstlicher Familien thun. Weil die Sitte die Gestalt ist, welche der Wille eines Volkes in seiner Gewöhnung annimmt, so achten die Völker sich in ihren Sitten, wie abweichend dieselben auch von einander sein mögen, und es gilt mit Recht für frivol, den Einzelnen, der in ihre allgemeine Nothwendigkeit hineingeboren und hineinerzogen wird, deshalb zu verspotten. — Sehr wohl ist nun auch ein Conflict mit der Sitte, mit dem Glauben eines Volkes denkbar, der nichts weniger als frivol zu sein braucht, vielmehr sogar aus der tiefsten Sittlichkeit und Religiosität hervorgehen kann, wie dies bei allen großen Reformatoren der Fall ist. — Frivol wird erst die Ernstlosigkeit, die ein Wohlgefallen daran verräth, die Achtung einer Sitte, den Glauben an ein Göttliches, als Widersinn und Betrug, als Wahn und Selbsttäuschung darzustellen. Die Frivolität ist nicht der heilige Kampf jener erhabenen Skepsis, die aus der innersten Wahrhaftigkeit des Geistes entspringt; sie ist

die unreine Freude der geistigen Verliederlichung, die sich vom Absoluten als einem dummen Gespenst emancipirt hat und es recht sehr zufrieden ist, daß Zufall und Willkür als die einzigen Factoren alles Geschehens im Grunde nichts, als ein ephemeres Genußleben gestatten. Die Frivolität charakterisirt sich daher ästhetisch durch die Wollust der Grausamkeit, mit welcher sie den Glauben als eine Beschränktheit, die Sitte als eine Verkehrtheit zu zerstören sich kitzelt.

In Ansehung der concreten Erscheinung aber wird das Urtheil, ob etwas frivol sei, oft sehr schwer fallen, weil in der Geschichte des Geistes die Erkenntniß des Wahren im Conflict mit dem als falsch Erkannten und die Ausübung der Tugend im Conflict mit privilegirten Lastern den Schein der Frivolität gewinnen kann. Die an und für sich berechtigte Polemik des ewig Wahren und Guten gegen die Plattheit und Nichtswürdigkeit, die sich oft empirisch dafür ausgibt, wird von eben dieser als frivol ausgeschrieen. Es ist natürlich, daß jene Polemik nicht immer den wehmüthigen Zug des unendlichen Schmerzes über das sittliche und geistige Unglück der Menschheit an der Stirn tragen kann; sie wird als menschliche sich nicht entrathen können, über die Anmaaßung ihrer Gegner auch wohl in ein Gelächter auszubrechen und ihr mit Satire zu entgegnen, die dann unfehlbar Frivolität gescholten werden wird. Hier erzeugen sich nun für den bestimmten Fall wieder feine Grenzlinien, denn sehr leicht kann die an sich ernst begründete Polemik durch die Lust am Witz zu Aeußerungen fortgerissen werden, die schon selber einen frivolen Beigeschmack haben. Der zermalmende Zorneifer eines Aristophanes ist zugleich von dem Behagen erfüllt, das ihm die Verspottung seiner Gegner einflößt, und das komische Element reißt ihn zu manchen

Wendungen hin, die, vom Griechischen Standpunct aus, eine kaustische Frivolität athmen (60). Das Gelächter, welches der Unsitte und dem Unglauben seiner Gegner gelten soll, trifft unwillkürlich auch wohl die Sitte und den Glauben selber. Heine wird eben dadurch oft so gemein, daß er dem Gelüsten nicht widerstehen kann, dem Witz auch das Heilige mit rücksichtsloser Rohheit zu opfern und dann wirklich frivol zu werden. Seine Poesie würde ohne diese frivolen Ausläufer viel mehr Poesie sein (61). In der Frivolität kennzeichnet sich ihre Wahrheit durch eine gewisse Brutalität, mit welcher sie, was einem Menschen oder Volk als heilig gilt, vernichtet und an der Herabsetzung des Heiligen zu einer lächerlichen Fratze Freude empfindet. Der Begriff der Frivolität ist daher zwar im Allgemeinen ein ganz bestimmter, im Besondern aber ein relativer, wie wir dies ganz positiv durch die Verschiedenheit der Gesetzgebungen sehen, die für seine Verwirklichung Strafen festsetzen. Was auf einem beschränktern Standpuct noch für frivol gilt und von ihm aus mit Recht verurtheilt wird, hat auf einem höhern und freiern nicht mehr diese Bedeutung. Wir haben hier nur die ästhetische Seite der Sache aufzufassen, welche darauf beruhet, daß das wahrhaft Schöne sich nur in der Einheit mit dem wahrhaft Guten vollenden kann, daß also ein ästhetisches Product, welches diesem Axian widerspricht, auch nicht wirklich schön zu sein vermag, also mehr oder weniger häßlich sein wird. Daß eine Sitte oder ein Glaube von einem andern Standpunct aus als lächerlich empfunden wird, ist noch keine Frivolität; erst wenn man die, welche einer Sitte anhängen, in ihrer Befolgung; die welche einem Glauben ergeben sind, in ihrem Vertrauen verspotten wollte, würde man frivol werden. Wir haben oben angeführt, daß

in Dahomey und Benin jeder, auch ein Minister oder General, der von dem Könige ein Geschenk empfängt, öffentlich vor ihm tanzen muß. Wie lächerlich auch dies dem Französischen Gesandten Boué erschien, so hütete er sich wohl, zu lachen. Wenn die Russischen Hetären sich Jemand hingeben, so tragen sie Sorge, das Bild des heiligen Nikolaus mit einem Schleier zu bedecken, weil sie sich vor ihm schämen. Wer wollte es wagen, diesen Ausdruck des heiligen Schamgefühls, so lächerlich er uns erscheinen kann, in ihrer Gegenwart zu verlachen? Man kann in so zarten Materien mit seinem Urtheil und Benehmen nicht vorsichtig genug sein. Wollte man aber der Komik die Berechtigung nicht zugestehen, Sitten fremder Nationen oder vergangener Zeiten, religiöse Vorstellungen anderer Völker oder überwundener Bildungsformen, als lächerliche Widersprüche der Wahrheit und Freiheit des Geistes zu behandeln, so begreift man, daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Wissenschaft auf eine Trappistische Lebensweise sich einrichten müßten. Der Scherz hat von den moralisch engherzigen Biedermännern eben so viel zu leiden, als von den dumm bigotten Frömmigkeitsbeflissenen, weil die Kurzsichtigkeit beider in seinem beweglichen Spiel überall schon ein gefährliches Attentat auf die gute Sitte und den rechten Glauben erblickt. Ging es lediglich nach ihnen, so würden wir in einer Stagnation der hausbackensten Prosa ersticken müssen. Nichts hat von dieser Seite der unbefangenen Würdigung poetischer Kunstwerke mehr geschadet, als das Isoliren einzelner Stellen, das Premiren einzelner Worte. Die Geschichte der Poesie besitzt über solche Conflicte höchst denkwürdige Actenstücke in den Processen, denen Béranger unter der Restauration unterworfen war und worin Marchangy und Champanhet

die Anklage eben so geistvoll begründeten, als Dupin, Barthe und Berville ihnen, mit der interessantesten Bezugnahme auf die Geschichte der Chanson in Frankreich, antworteten. Hätten wir hier nur den Begriff des Frivolen zu erörtern, so würden wir nicht ermangeln, näher darauf einzugehen; für uns ist aber das Frivole nur ein Moment in einer viel größern Totalität ([62]). Wir beschränken uns darauf, durch einige Beispiele die bisherige Auseinandersetzung zu illustriren. Wenn Heine in seinem Gedicht: Disputation, den Mönch gegen den Rabbi zur Vertheidigung des christlichen Glaubens sagen läßt:

Trotzen kann ich deinen Geistern,
Deinen dunkeln Höllenpossen,
Denn in mir ist Jesus Christus,
Habe seinen Leib genossen.

so läßt sich unter den einmal vorhandenen Umständen, auf Spanischem Boden, im Mittelalter, nichts dagegen sagen. Wenn er nun aber den Mönch fortfahren läßt:

Christus ist mein Leibgericht,
Schmeckt viel besser als Leviathan
Mit der weißen Knoblauchsauce,
Die vielleicht gekocht der Satan.

so ist der Ausdruck: Leibgericht, schlechthin frivol und durch die Gemeinheit des Fanatismus, der hier geschildert werden soll, nicht zu rechtfertigen. — Man kann von Heine nicht fordern, daß er das Sacrament des Abendmahls zu einem Moment seines eigenen Glaubens mache; allein die Poesie darf von ihm fordern, daß er nicht mit Hohn überschütte, was tausenden der Hörer, an die er sich wendet, heilig ist. Die Trockenheit, die doctrinäre Einfachheit, womit er sich ausspricht, steigern nur die Verletzung. In den Romanzen

von Vitzliputzli, die so reich an den größten dichterischen Schönheiten sind, bricht sein Haß gegen das Christenthum, gegen das Abendmahl, in folgenden Versen aus:

„Menschenopfer" heißt das Stück
Uralt ist der Stoff, die Fabel;
In der christlichen Behandlung
Ist das Schauspiel nicht so gräßlich,
Denn dem Blute wurde Rothwein,
Und dem Leichnam, welcher vorkam,
Wurde eine harmlos dünne
Mehlbreispeis transsubstituiret —

Wir abstrahiren hier ganz vom religiösen Standpunct; wir legen nur den ästhetischen Maaßstab an und von ihm aus verurtheilen wir diese Verse als schlechte Verse, denn was in ihnen wäre wohl poetisch? Klingen sie nicht, als wären sie in ihrer Hölzernheit aus Daumers berüchtigter Abhandlung über die christliche Anthropophagie abgeschrieben? Heine sagt kein Wort des Abscheus, der Verachtung; er referirt wie ein accurater Historiker; aber welche unermeßliche Frivolität liegt nicht in diesen kalten Worten, die sich über ein religiöses Mysterium auslassen, als ob es ein culinarisches Object wäre!

Einem Dichter kann, wie wir bemerkten, dadurch großes Unrecht geschehen, daß man ihn nicht im Zusammenhange auffaßt und ihm da eine Frivolität aufbürdet, wo sie nur scheinbar vorhanden ist. In den zuvor angeführten Versen kann die zweite Strophe gänzlich fehlen und das Gedicht würde nichts verlieren, vielmehr sehr gewinnen. Wir wollen aber auch aus Heine ein Beispiel geben, wie ihm Unrecht gethan werden könnte. In einem Gedicht: der Schöpfer erzählt er, wie Gott die Sonne, Sterne, Ochsen, Löwen, Katzen geschaffen habe und fährt fort:

Zur Bevölkerung der Widniß
Ward hernach der Mensch erschaffen;
Nach des Menschen holdem Bildniß
Schuf er gar nachher die Affen.

Satan sah dem zu lachte:
Ei! der Herr copirt sich selber!
Nach dem Bilde seiner Ochsen
Macht er noch am Ende Kälber!

Jedermann erkennt aus diesen Versen sofort die Satire auf Religionen, in welchen der Thierdienst herrschte, auf das goldene Kalb, welches selbst die Israeliten umtanzten. Nun könnte man das Verlachen Gottes durch den Satan frivol finden: allein das Gedicht besteht aus vier kleinern, im zweiten entgegnet Gott:

Und der Gott sprach zu dem Teufel
Ich der Herr copir mich selber,
Nach der Sonne mach' ich Sterne,
Nach den Ochsen mach' ich Kälber,
Nach den Löwen mit den Tatzen
Mach' ich kleine, liebe Katzen,
Nach den Menschen mach' ich Affen:
Aber du kannst gar nichts schaffen.

Diese Antwort gebührt dem Satan und muß zu seinem Spott als dessen göttliche Negation hinzugenommen werden. Um nun aber die Heinesche Malice recht zu fassen, muß man auf den Schluß des Ganzen sehen; im vierten Gedicht dieses kleinen Cyklus, worin er von Größerem immer auf Kleineres übergeht, läßt er Gott zuletzt sagen:

Das Schaffen selbst ist eitel Bewegung,
Das stümpert sich leicht in kurzer Frist.

Jedoch der Plan, die Ueberlegung,
Das zeigt erst, wer ein Künstler ist.
Ich hab' allein dreihundert Jahre
Tagtäglich drüber nachgedacht,
Wie man am besten Doctores Juris
Und gar die kleinen Flöhe macht.

Diese Pointe geht auf Göthe, der eine juristische Abhandlung über die Flöhe geschrieben, die 1839 in Berlin gedruckt wurde.

Die Frivolität wird sehr begreiflich den religiösen und den ethischen Nihilismus zu gegenseitiger Verstärkung miteinander verbinden. Die meisten Werke der obscönen Literatur sind zugleich materialistische und atheistische. Eine gewisse stumpfe und düstere Apathie, der geradeste Gegensatz einer edlen Melancholie, lagert sich über sie hin und öfter wühlt in ihren verzweifelten Reflexionen ein halber Wahnsinn, wie dies vorzüglich in dem berüchtigten Roman, Therèse philosophe, der Fall ist. Die Französische Literatur hat die Schuld auf sich, die Vereinigung von Unzucht und Gottlosigkeit auf's Höchste getrieben zu haben. Voltaires Pucelle d'Orléans ist der Anfang, Evariste Parny's Guerre des dieux der Gipfel dieser Richtung. Man kann beiden Schriftstellern den Spott auf Frömmelei, auf die Auswüchse des Klosterlebens, auf die Verkehrtheiten des Aberglaubens und des kirchlichen Fanatismus zugeben; allein gegen die Art und Weise, wie sie den Glauben an Gott selber, wie sie die fundamentalen Vorstellungen des Christenthums zerfleischen, wird man immer die Anklage der Frivolität erheben müssen. Die Virtuosität ihrer eleganten Sprache, der Witz ihres Scharsinns, die Fülle ihrer lächerlichinfernalen Erfindungen, die Correctheit ihrer Zeichnungen, vermögen

nicht, das Gefühl der Gemeinheit aufzuheben, mit welchem sie uns erniedrigen. Parny hat die Griechischen Götter mit den Personen der christlichen Trinität kämpfen und diese von den brutalriesigen Scandinavischen Göttern fast besiegen lassen. Er hat die heidnischen Götter verspottet, aber nur um die Mythologie des christlichen Glaubens desto mehr zu verlachen. Daß Christus als ein Lamm, aufgeputzt mit einem blauen Bändchen; daß der heilige Geist als eine zierliche Taube; daß Maria als eine „süße Dame", wie das Mittelalter sie nannte, von ihm aufgeführt wird, ist natürlich zu erwarten, denn der Widerspruch des sinnlichen Elementes mit dem Begriff Gottes als des Geistes gibt seinem abstracten Verstande reiche Nahrung. Gottvater stellt er als einen etwas bornirten Judengott dar, der zuweilen Spuren von Altersschwäche zeigt. Er muß, genau auf der Erde zu sehen, sich einer Brille bedienen; seine Donner sind schon etwas abgebraucht; sein Arm ist nicht mehr sicher. Einst erblickt sein Sohn einen Räuber, der einen Priester tödten will; der Sohn fordert ihn auf, mit dem Blitz zu interveniren; er schleudert den tödtlichen Strahl, trifft aber statt des Räubers den Priester u. s. w. Die christlichen Götter als die neuen erregen immer mehr die Aufmerksamkeit der antiken und um sie kennen zu lernen, ladet man sie zu einem Diner auf dem Olymp ein. Bei dieser Gelegenheit besieht sich die neugierige Maria den Palast der Olympier, Apollon schleicht ihr nach und nothzüchtigt sie. Nothzucht ist Parny's Leidenschaft; in den verschiedensten Situationen ergötzt er sich an ihr; mitten im Gefecht der Götter läßt er den Engel Gabriel die Artemis nothzüchtigen. Dieser unreine Geist läßt ihn mit höchstem Interesse die alte apokryphische Sage weitläufig ausmalen, daß Christus ein unehelicher Sohn der Maria und des

Römischen Ritters Pantheras; läßt ihn die Fiction machen, daß Priap nebst den Satyrn sich taufen lassen, um als Mönche ein feistes, wollüstiges Leben zu führen u. s. w. Wenn ein Faun dichtete, würde er wie Parny dichten, denn durch den Priap läßt er endlich die Ruhe zwischen den Göttern wiederherstellen, nachdem unter Constantin sich einmal so viele Menschen den Olympiern entwöhnt und den Christengöttern sich zugewendet hätten:

Ici l'on plaide, et l'on juge la bas:
L'homne a jugé: bien ou mal, il n'importe.

Damit aber ist Parny noch nicht zufrieden, sondern in einem Epilog nimmt er, um in seinem frivolen Hohn recht methodisch gründlich zu sein, die Miene eines heiligen Sängers an, dessen Herz rein, dessen Zunge lauter sei, schildert den Untergang der Welt und das Gericht des Herrn mit den lebhaftesten Farben und versetzt sich schließlich in's Paradies:

Moi qui, plus sage, ai cru sans examen,
Au paradis radieux je m'enlève:
l'entre; et tandis qu' auprès de Geneviève
Je suis assis dans le céleste Eden,
L'enfer reçoit nos soldats téméraires,
Qui de Jésus houspillent les vicaires,
Les persiffleurs du culte de nos pères,
Et les amans des filles de nos mères,
Et les frondeurs de mes rimes sincères,
In saecula saeculorum; amen!

Man wird sich wohl an diesem einen Beispiel ächter Frivolität genügen lassen, denn es widersteht uns, uns weiter auf ein Feld zu begeben, auf welchem der Witz zur Aermlichkeit der fadesten Pointen und das Schöne zu stereo-

typen Nuditäten einer wahren Bordellphantasie zusammenschrumpft. Wir Deutsche haben uns zwar auch zuweilen im Frivolen versucht, aber gegen die Franzosen gehalten sind wir immer nur blöde Schüler derselben gewesen; selbst wenn wir den dürrsten Rationalismus und doctrinärsten Atheismus zur Schau tragen, können wir doch nicht hindern, daß nicht das Gemüth sich in naiven Inconsequenzen geltend mache, wie einem Bergsee, dessen klare Oberfläche zu stagniren scheint, unterirdische Zuflüsse in der Tiefe ein heimliches Leben erhalten. Ein neuerer Dichter, Rudolph Gottschall, hat z. B. die Göttin, nämlich die deésse de la raison der alten Französischen Revolution, besungen. Aber wie keusch, wie romantisch, wie tragisch ist dieser Stoff von dem Dichter erfaßt; wie hat er sich bemühet, die Vernunftgöttin durch eine schmerzliche, lange Erfahrung hindurch in sich zu vertiefen, so daß sie nicht blos als ein schönes Phantom der Sinnlichkeit erscheint, vielmehr mit Geist und Herz des Namens einer Göttin würdig sein will und an der unausbleiblichen Enttäuschung dieses Wahns, als Robespierre den Glauben an Gott als das höchste Wesen decretirt, in wahnsinniger Verzweiflung untergeht; wie hat der Dichter ächt Deutsch ihren Schritt, sich allem Volk ausstellen zu lassen, durch die Liebe zu ihrem Gatten motivirt, den sie damit vom Tode loszukaufen hofft. Philosophisch steht dieser Dichter bekanntlich auf dem Feuerbachschen Standpunct, allein sein anthropologisch revolutionaires Pathos ist in sich gebrochen und verliert sich theils in die weichsten elegischen Töne, theils in dithyrambische Ausbrüche skeptischen Wahnsinns. Seine Vernunftgöttin Marie vereint die Schönheit der schaumgeborenen Aphrodite mit dem Adel und der Innigkeit einer Madonna, denn

um die edlen Züge,
Welche Hellas' Stempel tragen,
Hat der träumende Gedanke
Düstern Mantel umgeschlagen —
Wie madonnenhaftes Leuchten
Zuckt um's Haupt ein Glorienschein,
Kündend des Gedankens Qualen,
Lebensnoth und Herzenspein.

In's Komische kann das Frivole übergehen, wenn es durch die Wahrheit berechtigt, also nur scheinbar ein Frevel am Heiligen ist. Es deckt dann den Widerspruch auf, der zwischen dem Wesen und seiner Form vorhanden sein kann. Werke, die von hier entspringen, können denjenigen, die polemisch davon berührt werden, auch frivol erscheinen, ohne es zu sein. Sie werden zwar Incongruenzen der Vorstellung des Göttlichen angreifen, aber sie werden niemals die Sittlichkeit beleidigen. Lukianos besitzt eine vorzügliche Stärke in der heitern Art, wie er die innern Widersprüche des antiken Olymps schonungslos aufdeckt. Uns werden seine Götterparodieen als ein nothwendiges Moment in der Auflösung des Heidenthums, einem damaligen Griechen aber konnten sie auch frivol vorkommen. In seinem tragischen Zeus läßt er einen Stoiker Timokles mit einem Epikuräer Damis öffentlich über die Existenz der Götter und ihrer Vorsehung kämpfen. Der Stoiker bringt die gewöhnlichen teleologischen Argumente vor, schimpft gewaltig auf die Ruchlosigkeit seines Gegners, weiß aber zuletzt, nachdem seine Vergleichung der Welt mit einem von einem Steuermann gelenkten Schiff an des Damis Dialektik Schiffbruch gelitten, sich nur auf den Schluß zurückzuziehen, daß, weil es Altäre gebe, es doch auch Götter geben müsse. Zeus nimmt an

dieser Disputation ein großes Interesse, weil die Opfer der Menschen sich durch die steigende Aufklärung immer mehr vermindern. Hermes muß daher alle Götter, auch die barbarischen, zu einer Berathung einladen. Sie kommen und werden nach dem Werth des Stoffs ihrer Bildsäulen rangirt, so daß die goldenen und silbernen Barbarengötter vor den schönen aber nur marmornen oder erznen Hellenengöttern den Vorsitz erhalten. Die verschiedensten Vorschläge werden erörtert und bei ihrer Widerlegung die schwache Seite der Göttlichkeit dieser Götter persiflirt, an Apollon die dunkle Zweideutigkeit seiner Orakelsprüche, an Herakles die Rohheit seiner physischen Gewalt u. s. w. Als die disputirenden Philosophen zu Athen ihren Streit wieder aufnehmen, weiß der Vater der Menschen und Götter vor Angst über den Ausgang endlich nichts weiter zu rathen, als daß die Götter mit ihm für den Vertheidiger ihres Daseins, Timokles, der die Fassung verloren zu haben scheine, beten möchten. „Darum wollen wir wenigstens thun, was an uns ist, und — für ihn beten, aber

Nur unter uns in der Stille, damit nicht Damis es höre!“

B.

Das Widrige.

Unwillkürlich haben wir bei der Darstellung der letzten Begriffsbestimmungen des Gemeinen auch schon den Begriff des Widrigen als die gegen das Gemeine ästhetisch noch häßlichere Gestaltung erwähnen müssen. Der positive Gegensatz des erhaben Schönen ist nämlich das gefällig Schöne.

Das Erhabene strebt in die Unendlichkeit hinaus, während das Gefällige sich in die Schranken der Endlichkeit hineinschmiegt. Das erstere ist groß, gewaltig, majestätisch; das letztere niedlich, spielend, reizend. Der negative Gegensatz des Erhabenen, das Gemeine, stellt dem Großen das Kleinliche, dem Gewaltigen das Schwächliche, dem Majestätischen das Niedrige entgegen. Der negative Gegensatz des gefällig Schönen ist das Widrige, denn es stellt dem Niedlichen das Plumpe, dem Spielenden das Leere und Todte, dem Reizenden das Scheußliche entgegen. Das gefällig Schöne ladet uns zu seinem Genuß ein, indem es uns von vorn herein entgegenkommt und alle sinnlich angenehmen Seiten, uns zu fesseln, nicht ohne Absichtlichkeit hervorkehrt. Die Unnahbarkeit des Erhabenen reißt uns über die gemeinen Schranken hinaus und erfüllt uns mit Bewunderung und Ehrfurcht. Der Reiz des Gefälligen lockt uns zu sich hin, es zu genießen, und schmeichelt uns in allen unsern Sinnen. Das Widrige dagegen stößt uns von sich ab, weil es uns durch seine Plumpheit Mißfallen, durch seine Todtheit Grauen, durch seine Scheußlichkeit Ekel erweckt. Ein Mangel an Einheit der Form, an symmetrischer Gliederung, an harmonischer Eurythmie, ist häßlich, aber noch nicht widrig. Eine Statue z. B. kann verstümmelt und dann restaurirt worden sein. Ist diese Restauration nicht glücklich, bringt sie einen fremden Zug in die Gestalt, verhält sich das Maaß ihrer Theile nicht vollkommen proportional zum ursprünglichen Kunstwerk, scheiden sich die restaurirten Theile zu grell von den Originalresten, so wird eine solche Dualität nicht schön sein, allein sie kann noch weithin haben, widrig zu sein. Dies würde sie erst werden, wenn die Restauration die ursprüngliche Idee geradezu aufhöbe. Eine Gestalt kann auch

incorrect sein und mit der Normalität, die in ihr sich ausdrücken sollte, mehr oder weniger in Widerspruch stehen, allein sie braucht deshalb noch nicht von sich zurückzuschrecken. Große Incorrectheiten können sogar durch große mit ihnen nach andern Seiten hin verbundene Schönheiten bis zur Vergessenheit aufgewogen werden. Erst dann wird das Incorrecte widrig, wenn es die Totalität der Gestalt zerstückelt, wenn es eine durchgängige Stümperhaftigkeit verräth, deren Anmaaßung uns empört, falls sie uns nicht lächerlich wird. Das Gemeine ist häßlich, weil es in seiner Kleinlichkeit, Schwächlichkeit und Niedrigkeit die Unfreiheit darstellt, die sich über ihre Schranken erheben könnte, statt dessen aber in der Plattheit des Zufalls und der Willkür, in der Dürftigkeit der Ohnmacht, in der Niedrigkeit des Sinnlichen und Rohen verharrt. Das Gemeine ist unschön, allein es ist deshalb noch nicht widrig und die Frivolität bestrebt sich sogar, uns durch sinnlichen Zauber zu bestricken und uns seine Verhöhnung des Heiligen durch formelle Liebenswürdigkeit recht eingänglich zu machen.

Das Widrige erzeugt sich aus dem gefällig Schönen als dessen negative Entgegensetzung. Als positiver Gegensatz des quantitativ Erhabenen ist das Gefällige dasjenige Kleine, das in seiner Totalität leicht übersichtlich, in seinen Theilen zierlich ausgearbeitet ist und das wir im Deutschen niedlich nennen. Das Kleine als solches, ein kleines Haus, ein kleiner Baum, ein kleines Gedicht u. s. f. ist deshalb noch nicht niedlich, sondern erst dasjenige Kleine ist es, das in seinen Theilen Zartheit und Sauberkeit der Ausgestaltung zeigt. Wie niedlich hat die Natur, manche Schneckengehäuse und Muschelschaalen gebildet! Wie sind die Blätter und Blüthen vieler Pflanzen so überaus niedlich, weil sie bei

ihrer Kleinheit auch in ihren besondern Verhältnissen zierlich und bunt sich darstellen. Wie niedlich sind Alexanderpapageien, Canarienvögel, Goldfischchen, Bologneserhündchen, Affenpinscher, Sagoins u. s. w., weil diese Thierchen mannigfach gegliedert und in ihren Details zierlich sind. — Als der positive Gegensatz des dynamisch Erhabenen ist das Gefällige das Spielende Das Erhabene als Macht äußert seine Unendlichkeit im Schaffen und Zerstören des Großen und man kann nicht mit Unrecht sagen, daß es in der absoluten Freiheit seines Thuns mit seiner Macht gleichsam spiele, wie ja Theologen und Dichter die Weltschöpfung selber als ein Spiel der göttlichen Liebe bezeichnet haben. Das Erhabene an sich ist ernst und der Ausdruck Spiel soll bei ihm nur die absolute Leichtigkeit der göttlichen Production charakterisiren. Zum Spiel als bloßem Spiel gehört eine Bewegung, welcher der Ernst des Zweckes fehlt, wie der Wind mit den Wolken, Wellen und Blumen spielt. Die Unruhe der Veränderung geht im Spiel von Form zu Form lediglich des Wechsels wegen über. Es ist eine nur accidentelle Bewegung, die an der Substanz nichts ändert; es gewährt den süßen, halbträumerischen Genuß der Oberfläche des Daseins, während dies in seinen Grundvesten sich gleich bleibt. Der Proceß des Spiels muß daher die Gefahr von sich ausschließen; ein Sturm, welcher die Riesenbäume eines Waldes krümmt und zerbricht, spielt nur gleichsam mit ihnen in furchtbarem Ernst, während ein lauer West kosend die Blumen wirklich umspielt; Wogen des tobenden Meers, welche die Schiffe zu den Wolken emporheben, um sie sofort wieder in den klaffenden Abgrund zu stürzen, spielen nur gleichsam mit ihnen, während die sanft an den Strand klatschende Welle mit dem Ufersande wirklich spielt. Alles Spiel, welches als zweck- und gefahr-

los ein gefälliges ist, tändelt mit der Veränderung, indem es die Veränderung, die es hervorbringt, sogleich mit heiterer Laune als ein Nichts wieder zurücknimmt. Selbst wenn es erschreckt, will es nur Vergnügen, ja Lachen erregen, wie besonders in jenen grotesken Vermummungen, welche die wilden Völker nicht weniger, als die civilisirten, so leidenschaftlich lieben. Das Spielende ist schön, weil es uns die verschiedenen Seiten eines Wesens in dem Schein einer Veränderung zeigt, deren Hin und Her die Einheit desselben unangetastet läßt.

Endlich der positive Gegensatz des majestätisch Erhabenen innerhalb des Gefälligschönen ist das Reizende. Auch das Niedliche, auch das Spielende kann, wie sich von selbst versteht, reizend sein; das Reizende als solches aber wird die Zierlichkeit der Gestalt mit dem heitern Spiel der Bewegung vereinen. Es ist merkwürdig, welche Voreingenommenheit gegen das Reizende sich bei manchen Aesthetikern findet. Sie verachten es oft, weil es durch seine Sinnlichkeit in das Aesthetische eine praktische Aufforderung einmische. Wir halten diesen Vorwurf für ungerecht, denn in dem cynischen Sinn kann für das unreine Gemüth auch die idealste Schönheit, auch eine Madonne reizend werden. Das Erhabene allerdings läßt, auch wenn es der Natur angehört, das Sinnliche in die Wirkung seiner Unendlichkeit verschwinden, indessen das Reizende uns die sinnliche Seite der Erscheinung des Schönen mit verführerischer Anmuth hervorkehrt. Aber kann denn dieser Reiz nicht ein schuldloser sein? Muß das Sinnliche denn unmittelbar mit dem Bösen identisch sein? Gibt es keinen harmlosen Genuß des Sinnlichschönen? Es scheint, als ob Viele sich das Reizende nur so zu denken vermöchten, wie Delacroix eine nackte Schöne gemalt hat,

die vor einem Toilettenspiegel das herabwallende Haar strählt, während hinter demselben in der Maske eines reichen Rentiers, zum Ueberfluß mit eleganten Hörnern ausgestattet, der Teufel lauscht und eine Rolle Goldes aufthürmt. Wie abscheulich hat der Maler hiedurch das ganze Bild vergiftet! Hätte er die Schöne im Reiz ihrer Glieder unbefangen hingestellt, so würde man an den reinen, edlen Formen sich entzückt haben. Durch jene im Dunkeln kauernde Fratze, recht im Ungeschmack der Französischen wohl gar tugendhaft sich dünkenden Allegoristerei, zwingt er uns, an die Lüsternheit der Begier, an die Käuflichkeit der Unschuld zu denken. Die großen Maler und Bildhauer haben den Reiz nackter Schönheit sans phrase dargestellt und sind eben damit keusch gewesen; sie haben aber das Sinnliche zugleich in eine Situation zu bringen gewußt, worin es doch die Superiorität des Geistes eingesteht. Z. B. Tiziano Vecelli hat Philipp den Zweiten mit seiner Geliebten gemalt, wie diese ganz nackt auf einem Lotterbette ruhet; er sitzt nach hinten am Rande desselben; die Scene geht in eine freie, schöne Landschaft hinaus. Aber wie hat er nun die Liebenden gezeichnet? Sie machen Musik; er spielt die Guitarre und blickt sich eben zärtlich nach ihr um, ihr das Zeichen zum Einfallen zu geben, während sie das Notenblatt neben sich auf dem Kissen liegen hat und die Flöte erhebt. Dies Gemälde ist unendlich reizend, aber der freie offene Reiz regt keine Begierde auf, denn die sinnliche Seite der Schönheit, so stark sie hier hervortritt, bleibt doch dem Geist und Gemüth der Liebenden untergeordnet. Wird das Sinnliche, uns als Sinnliches zu fesseln, zur Tendenz, so wird damit der Reiz in seiner Einfachheit gestört und manche Producte schwanken hierin schon bedenklich, namentlich aus der neueren Pariser Malerschule.

Ingres' berühmte Odaliske ist ein solches Bild. Die Gestalt ist eben so unvergleichlich, als die Ausführung, aber die ganze Situation athmet nur Sinnlichkeit. Ein geschlossenes, enges Gemach; schwerseidene Polster und Vorhänge, kein Blick hinaus in die freie Natur; auf einem Teppich neben dem Lager, auf welchem die schlanküppige, sammthäutige Schöne sich ohne alle Beschäftigung hingestreckt hat, Confituren, Früchte, Gläser; vor ihr an der Wand lehnend eine Opiumpfeife. Die Venus des Harems hat geraucht! Ingres kann sagen, daß er Alles ganz treu nach der Sitte des Orients gemalt habe; gewiß, allein dadurch wird von dem Bilde nicht der beengende Druck hinweggenommen, daß es uns nur eine Sclavin zeigt, nicht eine freie Schönheit. Diese Odaliske ist nur wie ein schönes eingefangenes, eingesperrtes Menschenwild; wenn sie etwas thut, denn im Durchschnitt thut sie gar nichts, so ißt sie, so trinkt sie, so raucht sie. O wie geistreich, wie schön ist gegen die Opiumpfeife jene Flöte in der Hand von Philipps Geliebten! — Das Reizende, als eine der nothwendigen Formen des Schönen, verbindet sich natürlich mit allen übrigen und entfaltet sich in sehr verschiedenen Graden, weshalb wir den Gebrauch des Wortes Reiz sehr weit ausdehnen und auch das Niedliche und Spielende unbedenklich reizend nennen. Bei größerer Genauigkeit werden wir jedoch den Reiz nur da zugestehen, wo der sinnliche Factor des Schönen vorherrscht, gerade wie umgekehrt die Erhabenheit der Majestät wächst, je mehr sie in die Tiefen des Geistes, in die absolute Freiheit, zurückgeht, aus welchem Grunde wir den Frühling, die Jugend, das Weib reizender finden, als den Herbst, das Alter und den Mann. Der Reiz liebt, die sinnliche Energie zu steigern, das Bunte, vornämlich den

Contrast, wie z. B. eine weiße Marmorstatue von dem Grün eines Gartengrundes sich um so reizender abhebt. Auch eine Verhüllung steigert daher den Reiz, sofern sie mit einer gewissen Agaçerie ihn uns zeigt, indem sie ihn verbirgt, wie ähnlich die alten Römischen Dichter schon gesungen haben, daß die Schöne als fliehende um so reizender wäre.

Der negative Gegensatz des Gefälligschönen ist das Widrige, nämlich 1. als Negation des Niedlichen das Plumpe; 2. als Negation des Spielenden das Leere und Todte; 3. als Negation des Reizenden das Scheußliche. Das Plumpe ist der Mangel an Ausgliederung, an Entwicklung der Theilschönheit; das Todte ist der Mangel an Bewegung, die Unterschiedlosigkeit des Daseins; das Scheußliche die thätige Vernichtung des Lebens durch das auch in häßlicher Gestalt erscheinende Negative. In Ansehung des Erhabenen steht das Plumpe dem Großen; das Todte dem Mächtigen; das Scheußliche dem Majestätischen gegenüber. Die Vornehmheit des Erhabenen schließt alle Gemeinheit von sich aus, während das Widrige dieselbe in sich aufnimmt; das Erhabene verklärt das Endliche in die Idealität seiner Unendlichkeit, während das Widrige sich in den Schmuz des Endlichen vertieft; das Erhabene spannt uns mit göttlichen Kräften bis zum Heroismus an, während das Widrige mit seiner Ungestaltheit und Ohnmacht uns bis zur Hypochondrie abspannt.

I. Das Plumpe.

Das Niedliche ist das Kleine, das uns durch seine Zierlichkeit gefällt; das Plumpe ist das, was uns durch die Ungestalt seiner Masse oder durch die Schwerfälligkeit seiner

Bewegung mißfällt. Das Niedliche, weil es in seinen Theilen sorgfältig ausgearbeitet ist, nennen wir auch wohl das Feine, so wie das Plumpe wegen des Mangels an Entwicklung der Unterschiede das Grobe. Das Plumpe ist also nicht formlos; es hat Gestalt, aber eine ungeschickte, in welcher die Masse vorwaltet. Auch kann es sich bewegen, aber seine Bewegungen sind täppisch, rücksichtslos, klotzig. Ein dicker Weidenstamm, dessen Zweige gekröpft sind und dem es hiedurch an Gestalt fehlt, sieht plump aus. Das Krokodil, Nilpferd, Faulthier, der Seelöwe u. s. w. sind Thiere, deren Bewegung plump ist, weil es ihrer Masse an Gliederung und Elasticität fehlt. Weder die Größe der Masse noch die Einfachheit der Form sind Ursache der Plumpheit, sondern die Proportion und die Unform. Eine Aegyptische Pyramide ist eine große, höchst einfache Masse ohne alle Plumpheit; die Asiatischen Dhagopen (oder Stupa's) dagegen, in deren Gewölbbau man die Weltblase nachahmen wollte, erscheinen durch ihre massigen und stumpfen Verhältnisse plump. Die Kabirischen Götter mit ihren Dickbäuchen, ihren kurzen, breiten Füßen, ihrem Mangel an Hals und ihren hockenden Sellungen sind plump. Die Kraft wird in Gefahr stehen, mit dem Ausdruck ihrer Energie in das Plumpe zu gerathen, wie es der bildenden Kunst mit dem Herakles und dem Silenos begegnet ist. Das Derbe streift auch an seine Grenze, wie sie zuweilen bei Rubens erscheint. Seinen kräftigen Heldengestalten gegenüber mußten allerdings auch seine weiblichen Figuren etwas vom Flandrischen Typus annehmen, breite Rücken, volle Brüste, schwellende Hüften, wohlgerundete Lenden und Arme, aber in der strotzenden Fülle doch eine Innigkeit des Lebens, eine Gliederung, Gelenkheit, nervöse Spannung, die das ent-

schieden Plumpe noch nicht aufkommen läßt. Dies inne zu werden, dürfen wir nur Martin de Vos mit ihm vergleichen, in dessen Gestalten die wampigte Ueberwucherung des Fleisches die Gliederung verdeckt, so daß die Verhältnisse gedrückt und schwerfällig erscheinen.

Das Plumpe als Bewegung wird natürlich zunächst an die selbst plumpe Gestalt gebunden sein. Von einem Nilpferd, Krokodil, Pinguin, Eisbären, von einem ungeschlachten Tölpel sind auch nur plumpe Bewegungen zu erwarten. Allein es kann auch von einer an sich schönen, ja zierlichen Gestalt eine plumpe Bewegung hervorgebracht werden, die als Widerspruch mit ihr um so häßlicher erscheinen muß; gerade wie umgekehrt die zierliche Bewegung einer an sich plumpen Masse, z. B. eines Elephanten, der auf dem Seil tanzt, wozu die Römer ihn abrichteten, nothwendig den Eindruck des Plumpen an der Gestalt vermindern muß. Je mehr ein Element schon dazu berechtigt, Feinheit der Form, Leichtigkeit, ja Eleganz der Bewegung in ihm entfaltet zu sehen, um so widriger empfinden wir es, wenn statt ihrer Rohheit und Grobheit sich breit machen. Dies ist vorzüglich im Element des Scherzhaften und Witzigen der Fall. Der plumpe Scherz, der plumpe Witz, sind häßlich, weil schon im Begriff des Scherzes und Witzes als eines Spiels die Leichtigkeit als ein ihnen wesentliches Prädicat liegt. Die Gemeinheit eines Morolf z. B. äußert sich in solcher Plumpheit.

Oft wird das Plumpe auch das Bäurische genannt. Man würde aber sehr irren, wollte man mit ihm das Bäuerliche vermengen. Das Bäuerliche kann derb, kraftvoll, allein es braucht nicht ungeschlacht zu sein. In der Scala einer ständischen Gliederung wird die Aristokratie jeder

Art die Manieren der ihr untergeordneten Stände für plump und ungeschickt halten. Der Bauer aber ist ursprünglich mit dem Landadel identisch; wo er als der freie Grundbesitzer auftritt, ist er zwar als der Gewältiger der Natur kräftig, in seiner Sitte und seinem Anstand jedoch nichts weniger als plump, vielmehr im Selbstgefühl seiner Kraft, seines Vermögens, von natürlicher Würde durchdrungen, wie dies der freie Bauer in Norwegen, in den Norddeutschen Marschländern, in Westphalen, in der Schweiz zeigt; wie Voß in seinen Idyllen den Holsteiner Bauern, wie Immermann in seinem Münchhausen den Westphälischen gezeichnet hat. Immermanns Dorfschulze zeigt uns die volle Manneshoheit, die sogar mit dem Schwert Karls des Großen zu Gericht sitzt, und seine Tochter Lisbeth zeigt uns die ganze Anmuth und sittige Feinheit eines Bauermädchens, das sehr gut zu harken, zu melken, zu nähen, zu spinnen, zu kochen versteht, ohne mit solcher Werkthätigkeit weder das Adlige ihrer Gesinnung, noch das Liebliche ihres Benehmens zu beeinträchtigen. Mit Recht hebt der Dichter an dem Schulzen hervor, daß er Alles „mit Manier" gethan haben wolle, d. h. mit dem Maaß der Sitte, mit dem Rhythmus des durch die Natur der Sache geforderten Anstandes. Auch die George Sand hat sehr richtig an ihren Bauern des Berry im Meunier d'Angibault, in der Jeanne, im péché de Mr. Antoine u. s. w. das Conventionelle ihres Wesens als charakteristisch herausgefühlt. Ungeschlacht ist die Vernachlässigung der Manier. Der Bauer kann ἄγροικος, rusticus, rustre, bäurisch genannt werden im Gegensatz zur Urbanitas, zur gewandten Schmiegsamkeit, Redefertigkeit der städtischen Artigkeit. Aesthetisch widrig ist seine Gestalt und Erscheinung aber erst geworden, als der feudale Adel ihn durch Ueber-

bürdung verkümmerte, ihm durch übertriebene Frohndienste das Mark aussaugte, als er ihn durch eigene Härte und Rohheit der Behandlung hart und roh machte, als er ihn durch seinen Stolz von sich entfremdete. Nun verstockte sich der Bauer; nun wurde er, der als bornirt und linkisch verhöhnte, bäurisch und der hohe Name: Bauer, der Gottes Erde mit seiner Hand bauet und mit diesem wahrhaft adligen Geschäft der ganzen bürgerlichen Gesellschaft den Grund erbauet, wurde nunmehr zum Schimpfwort, vorzüglich bei der Frivolität des Brief- und Geldadels. Insofern nun der Begriff der Bäurischen mit dem des Niedrigen zusammenhängt, müssen wir auf die frühere Abhandlung dieses Begriffs zurückweisen.

In diesem Zusammenhang ist auch schon erörtert worden, inwiefern die Unmanier im Grotesken und Burlesken lächerlich wird. Das Plumpe ist für die niedere Komik ein Haupthebel; doch muß das Ungefüge der massigen Gestalt und das Unbeholfene der Bewegung, komisch zu sein, in gewissen Grenzen bleiben; es darf nicht brutal werden. Dem Kinde zeigt sich bei uns der komische Gegensatz des Plumpen und Gewandten am Frühesten auf der Straße im Bären und Affen. Wie lächerlich erscheint es dem Kinde, wenn das wilde Raubthier zweibeinig, wie das Kind selber thut, auf einem Stocke reitet, wenn es, wie die Magd, Wasser zu holen, ein Queerholz über den Nacken legt! Und wie klug und zierlich kommt ihm dagegen das rothbejackte Aeffchen vor, das auf dem Rücken des Bären Becken schlägt, Nüsse knabbert, ein Flintchen abschießt! Die Komiker haben immer großen Vortheil aus der Contrastirung des Plumpen mit dem Graziösen gezogen. Sie haben, namentlich in Uebergangsphasen, immer den Provinzialen und Kleinstädter

mit dem Residenzler und Großstädter, den Kleinbürger mit dem Großbürger, den Recruten mit dem geschulten Soldaten, den verlegenen Subalternbeamten mit dem Hochgestellten u. s. w. contrastirt. L'homme de province ist zumal bei den Franzosen wegen der Centralisation all ihrer Bildung in Paris in allen möglichen Variationen eine stereotype komische Figur. Aristophanes hat in seinen Komödien die Plumpheit der Lakonen, Triballer u. dgl. noch dadurch verstärkt, daß er sie, der Feinheit der Attischen Sprache gegenüber, in ihrem Dialekt reden läßt. Alle mimischen Künste haben am Plumpen ein unfehlbares Effectmittel. In Glucks Iphigenie auf Tauris ist der Skythentanz, den Griechen gegenüber, von unvergleichlicher Wirkung. Gluck hat in der Musik zu demselben das Dumpfe, Unaufgeschlossene einer großen naturwüchsigen Kraft des Barbarenvolks sowohl in der Melodie als in der Instrumentirung auf das Genialste geschildert. Akrobaten und Kunstreiter wenden oft das Plumpe als eine groteske Hülle an, durch den Contrast einer sich aus ihm entpuppenden ätherischen Bewegung desto mehr zu überraschen. So stellen sich gerade die Parforcereiter gewöhlich erst als dumme, plumpe Teufel an, die das Reiten gar nicht fassen können. Sitzen sie jedoch erst einmal auf dem Rücken des Pferdes, so überbieten sie Alles mit ihrer Keckheit und halsbrechenden Verwegenheit.

II. Das Todte und Leere.

Dem Leben steht der Tod und im Leben steht die Heiterkeit des Spiels dem Ernst der Arbeit gegenüber. Aesthetisch ist zur zwecklosen Unruhe des Spielenden das Todte

und Leere der Gegensatz als Ausdruck für den Mangel an Leben und freier Bewegung.

Das Todte als solches ist noch keineswegs ohne Weiteres häßlich; ja der Tod kann bei dem Menschen sogar eine Verschönung der Züge zur Folge haben. Aus den Furchen des Leidens, aus den Narben des Kampfes lächeln uns die kindlichen Züge des Urgesichts des Gestorbenen noch einmal an. Auch das Sterben ist, obzwar der Uebergang zum Tode, an sich nicht nothwendig häßlich. Lessing in der Abhandlung: wie die Alten den Tod gebildet; sagt ganz richtig: „Todt sein hat nichts Schreckliches; und insofern Sterben nichts als der Schritt zum Todtsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben jetzt, in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führt, und den Zustand des Todes selbst, mit einem und eben demselben Wort benennt." Die Griechen, wie Lessing weiter auseinandersetzt, unterschieden die traurige Nothwendigkeit, sterben zu müssen, als Kere, vom Tode selber. Jene bildeten sie als ein grauenvolles Weib mit gefräßigen Zähnen und krallenbewehrten Händen, diesen als einen anmuthigen Genius, der die gesenkte Fackel verlöscht, als den Bruder des Schlafes. Sie haben aber auch in dem abgehauenen Haupt der Medusa, der sinnenden, den entseelenden Blick des Todes dargestellt. Aus dem Haupt der sterbenden entsprang noch

der Pegasos und Athene fügte das schlangenumlockte der Aegis ein, denn sie, die kriegerische Göttin des Gedankens, war es ja eigentlich gewesen, welche die einzig sterbliche der Gorgotöchter getödtet hatte. Wir haben oben, in anderm Betracht, die Meduse zu den Formen gerechnet, mit welchen die Griechen das Furchtbare selbst zur edelsten Schönheit fortzubilden so glücklich waren. Dies gewaltige Haupt mit den kraftvollen, krampfdurchbebten Lippen, mit dem imperatorischen Kinn, mit der an des Zeus Stirn erinnernden, nur etwas niedrigeren Stirn, mit den großen, gebrochen rollenden Augen, mit dem dunkeln Nattergelock, strahlt auch getödtet noch Tod und Verderben. Das spätere Medusenideal hat mit der Kraft der Züge eine eigenthümliche Wehmuth wunderbar verschmolzen. In einem Medusenbilde, welches Ternite in seinen Wandgemälden, Heft II., getreu in Farben wiedergegeben hat, sind die grauen, grünen, gelbfahlen Töne des sterbenden Antlitzes von der ergreifendsten Wirkung; bei der vollkommensten psychologischen Wahrheit, bei der erhabenen Größe der ganzen Conception, ist doch das Gräßliche bis zum Entzücken gemildert. — Die christliche Kunst ging noch weiter, da ihre ganze Weltanschauung das wahre Leben als durch das rechte Sterben vermittelt auffaßt. Der gestorbene aber zum ewigen Leben wieder auferstehende Gottmensch wurde ihr Mittelpunct. Der Leichnam Christi muß daher bei aller Wahrheit des Todes doch noch den unsterblichen Geist, der ihn beseelte und ihn wieder beseelen wird, durchschimmern lassen. Diese geschlossenen Augen werden sich wieder öffnen, diese bleichen, schlaffen Lippen werden sich wieder regen, diese starren Hände werden wieder segnen und das Brod des Lebens brechen. Diese Möglichkeit muß nun vom Bildhauer oder Maler nicht als

ein im Leichnam zurückgehaltenes Leben dargestellt werden, denn das wäre nur ein Scheintod, sondern sie muß als das Wunder erscheinen, das in diesem Leichnam einzig existirt; unbedingt die schwerste Aufgabe der gesammten bildenden Kunst, der nur die genialsten Kräfte gewachsen sind. Der Glaube freilich hat mit diesen ästhetischen Postulaten unmittelbar nichts zu schaffen und auf seinen niedrigeren Bildungsstufen kann ihm sogar ein recht crasser Ausdruck des Todes Christi sehr angemessen sein; ein recht entfleischter, wundenzerrissener, schmerzzertrümmerter Leichnam wird für die Masse eben durch seine Gräßlichkeit und durch den Widerspruch, in solcher Gestalt doch den Welterlöser gegenwärtig zu schauen, viel ergreifender sein. Die ästhetisch vollendeten Kunstwerke sind bekanntlich nicht die wunderthätigen, sondern jene ganz absonderlichen, oft entschieden häßlichen Figuren, die mit ihren grellen Formen für den Aberglauben eine magisch fesselnde Anziehungskraft besitzen. Der Typus des sterbenden und todten Christus wurde natürlich auch auf die Maria, weiter auf die Heiligen übertragen. Leben aus dem Tode ist hier überall der Grundgedanke, die gerade Umkehr des todblickenden Medusenhauptes, das Perseus, wie mehre Wandgemälde von Pompeji darstellen, der Andromeda deshalb nur im Wasserspiegel zu zeigen wagte. — Der Tod als Personification, als Skelet mit der erbarmungslosen Sichel, die christliche Metamorphose des alten Kronos, ist eigentlich auch nicht häßlich. Das menschliche Skelet ist schön; es sind nur die Nebenvorstellungen von Sterbenmüssen, von Grabesdunkel, Verwesung, Gericht, welche es mit herkömmlichem Grausen umgeben haben. Nur relativ in Verhältniß zum blühenden Leben ist das Gerippe, wie man sich mit verabscheuender Bezeichnung ausspricht, häßlich. In den

Todtentänzen hat daher die Malerei auch den Tod als die lebenvertilgende Macht zur höchsten Lebendigkeit zu individualisiren verstanden. Das Pathos der Vernichtung spannt in dem fleischlosen Skelet die Knochen mit unüberwindlicher Kraft, die das Leben in allen Ständen, Altersstufen und Situationen überrascht und es in das Grab niederzwingt (63). Diese Idee läßt den Tod nicht allein erscheinen, sondern im Contrast mit der Mannigfaltigkeit des Lebens, im Kampf mit welchem er grauenhaft schön wird.

In allen diesen Beziehungen kann nicht von dem Todten und Leeren die Rede sein, welches wir hier vor Augen haben, sofern es die abstracte Negation des Lebens ausmacht, das über die Nothdurft hinaus in seinem Uebermuth spielt. In allem Werden, in aller Veränderung, in allem Kampf liegt schon ein Reiz. Regt sich aber das Leben in der Frohheit seines lusterquickten Selbstgefühls mit spielender Zwecklosigkeit, so genießt es sich darin erst recht als Leben. Wenn das Wasser geschwätzig über die Kiesel hinmurmelt, wenn die Blumen still ihren Opferduft verhauchen und die Schmetterlinge ihre schaukelnden Kelche umflattern, wenn die Schwalbe auf des Daches Giebel ihren Gruß zwitschert, wenn die Tauben durch das Blau des Himmels unermüdlich ihre leuchtenden Kreise ziehen, wenn die Hunde muthwillig im grünen Rasen sich tummeln, wenn die Mädchen den Ball werfen, die Jünglinge die Kraft der markigen Glieder im Ringkampf versuchen, wenn Mädchen und Jünglinge den Ueberschwang der Lust im Gesang austönen oder im Tanz ausrasen, — dann, dann genießt sich das Leben im heitern Spiel. Wie traurig, wie häßlich erscheint dagegen ein seichthinschleichender Bach, ein stagnirender Sumpf, ein verbrannter, verstaubter Rasen, ein grauer Himmel, eine lautlose Oede, der mecha-

nische Dienst in einer Maschinenfabrik, die nur von Seufzern durchbrochene Stille eines Lazarethsaals!

Das häßlich Todte besteht in dem Mangel an Selbstbestimmung, die in einer Mannigfaltigkeit von Unterschieden sich enfaltet. Es schließt daher mehr oder weniger die Voraussetzung des Lebens in sich, der es durch seine Unterschiedlosigkeit widerspricht. Und zwar kann dies in verschiedener Weise geschehen. Einmal kann die Anlage an sich vortrefflich, die Ausführung aber matt und leer sein; — wie dies der Fall zu sein pflegt, wenn ein größerer Genius ein Werk begonnen hat, es nicht durchführt und ein geringeres Talent die Vollendung übernimmt. Hier hat der Plan des Ganzen keine Schuld, aber die Darstellung erreicht nicht die Höhe seiner Intention und läßt uns kalt, wie Schillers Demetrius und seine Durchführung von Maltitz u. s. w. — Oder die Anlage ist frostig und es soll nun der äußerliche Reichthum der Ausführung die innere Armuth verstecken. Der Zwiespalt zwischen der ursprünglichen Todtheit und dem Luxus der exoterischen Ausstattung hilft nur, den Eindruck des Leeren zu steigern, wie in der Bernini schen Verbildung des von Palladio ausgegangenen Baustyls eine üppig aufgebauschte Ornamentik doch den Mangel an Seele in der eigentlichen architektonischen Erfindung nicht zu verbergen vermochte. Oder man erinnere sich jenes Heeres endloser Epen, welche in Hexametern, Stanzen oder Nibelungenstrophen die ideenlosesten Begebenheiten in unausstehlicher Breite hervorlallen, wie Kunze's Heinrich der Löwe (64), wie Bodmers Noachide, in welcher ein Komet auf göttlichen Befehl der Erde sich so weit nähert, das Steigen der Gewässer auf ihr hervorzubringen. Welche Fülle von Wasser, welche Fülle von Unglück aller Art, welche Fülle schlechter

Hexameter — und welcher Ueberfluß an poetischer Leerheit! Man erinnere sich jener gedankenlosen Oden, die in der musivischen Anhäufung traditioneller Großwörter Begeisterung affectiren; jener nüchternen Lieder, die uns immer das Commando wiederholen, daß wir trinken und singen und singen und trinken sollen; jener trivialen Trauerspiele, deren unseligen Dummheiten und Bettlerpathos man sogleich ein Ende machen würde, falls es erlaubt wäre, vom Parterre aus dem Elenden auf der Bühne zehn Thaler vorzuschießen; jener ungesalzenen Lustspiele, in denen ein an sich sehr unschuldiger Einfall bis zur Verzweiflung der Zuhörer ausgebeutet wird. Wie todt, wie leer sind sie nicht. — Endlich kann die Todtheit aber zugleich sowohl in dem Mangel an Form wie in dem Mangel an Inhalt liegen. Richtiger gesagt, die Todtheit der Conception kann mit der Todtheit der Ausführung zu einer fürchterlichen Harmonie zusammenfallen. Es ist dies bei vielen allegorischen Producten der Fall, welche den Mangel wahrhaft poetischer Anschauung durch Personification von Lastern und Tugenden, von Künsten und Wissenschaften, und durch eine mühselig zusammengeklügelte Symbolik zu ersetzen streben, von welcher Art, einzelne Partieen abgerechnet, der im Französischen Mittelalter so beliebt gewesene Roman von der Rose ist (65). — Es ist dies ferner der Fall bei vielen Werken, welche die Kunst nur zum Mittel einer Tendenz machen. Keineswegs gehören wir zu denen, welche die Tendenz überhaupt verschmähen, denn der Künstler kann sich den Strömungen der Zeit, in welcher er lebt, nicht entziehen; die Tendenzen schließen auch Ideen in sich; aber sie müssen nicht mit dem abgeschlossenen Dogma einer Partei verwechselt werden. Die Tendenz unserer Zeit z. B. durch wahrhafte Bildung von Innen

heraus den Gegensatz der Aristokratie und Demokratie in allen ihren Formen zu vermitteln, hat zwei unserer vorzüglichsten Romane befruchtet, das Engelchen von Prutz und die Ritter vom Geist von Gutzkow. Diese Dichter haben ihre großen Erfolge aber nur dadurch erreicht, daß sie von der Tendenz aus sich zum Ideal erhoben haben. Sinkt die Tendenz dagegen zur exclusiven Parteipointe herab, so ertödtet sie durch solche prosaische Absicht unfehlbar die Poesie. Die Tendenz in diesem beschränkten Sinne hat ähnliche Folgen, wie die Allegoristerei. Die Gestalten werden gleich bei der Conception Opfer des Begriffs, um dessen Sieg oder Niederlage es zu thun ist. — Ferner tritt das Todtgeborene von Inhalt und Form bei vielen Werken der Sculptur und Malerei durch die akademische Geschultheit, durch das unfreie Anheften an die Posen der Modelle und die Falten der Phantome ein. Statt Kunstwerke zu werden, werden sie blos Machwerke. Der Ausdruck solcher akademischen Gestalten gibt das Gefühl, als verstellten sie sich nur zu ihm. Doch auch von der Musik und Poesie läßt sich Aehnliches bemerken, wenn blos nachahmende, an sich unproductive Mittelmäßigkeiten ihre Ohnmacht in unfruchtbaren, innerlich hohlen, äußerlich hölzernen Wiederholungen der Ideen großer Vorbilder prostituiren. Was bei dem Original ein Spiel des frischen Lebens ist, wird in der Copie des Nachahmers zu einer todten Machwerkerei, zum öden Aggregat eines sterilen Eklekticimus. Die lebendige Erfindung entspringt aus geheimnißvollen Quellen und stürzt wie ein Bergstrom mit Jubelgetön hervor; die Nachahmung schleicht als ein abgeleitetes Gewässer in abgezirkelten Canälen lautlos dahin. Der Erfinder wird durch die Offenbarung der Idee selber begeistert; der Nachahmer begeistert sich erst an dieser Begeisterung.

Ist der Nachahmer zugleich der Dilettant, so tritt noch alles das ein, was wir oben bei dem Begriff des Correcten darüber erinnert haben. Den schöpfrischen Genius erfüllt die Macht der Idee mit jener Freiheit, die sich mit der Nothwendigkeit der Sache Eines fühlt und aus welcher heraus er in der Neuheit, Größe und Kühnheit seiner Composition auch wohl gegen die empirische Normalität und die Regeln der Technik verstößt. Der Nachahmer, in welchem das Wohlgefallen an dem schon geschaffenen Werke thätig ist, das für ihn zu einem empirischen Ideal, zu einem Surrogat der Idee wird, kann kein wahrhaft productives Pathos haben, sollte er selbst auch ein solches sich anlügen. Die Nachahmung übertreibt in ihrer Unselbstständigkeit nicht blos die Fehler, sondern gewöhnlich auch die Tugenden ihres Originals und verkehrt durch solches Unmaaß die Tugenden selbst wieder zu Fehlern. Eben hierdurch wird der Rest ursprünglichen Lebens, der aus dem Urbilde noch herübergenommen, vollends getödtet.

Wie wir nun das Lebendige nach seinen verschiedenen Seiten hin verschiedentlich benennen, so auch das Todte, indem wir es als das Leere, Hohle, Kahle, Trockne, Oede, Wüste, Frostige, Kalte, Hölzerne, Lederne, Stumpfe, Gleichgültige u. s. w. bezeichnen und diese Synonyma für die qualitative Charakteristik des Widrigen mannigfach unter einander verbinden, wie Heine im Atta Troll singt:

Tönt der Schall der großen Trommel,
Und der Klang des Kupferbeckens,
Wo das Hohle mit dem Leeren
Sich so angenehm verbindet.

Den Uebergang ins Komische macht das Todte durch das Langweilige. Das Todte, Hohle, Kalte wird durch seinen Mangel an freier Unterscheidung, an spontaner Ent-

wicklung interesselos, langweilig. Das Langweilige ist häßlich oder vielmehr die Häßlichkeit des Todten, Leeren, Tautologischen erzeugt in uns das Gefühl der Langenweile. Das Schöne läßt uns die Zeit vergessen, weil es als ein Ewiges, sich selbst Genügendes, uns auch in die Ewigkeit versetzt und uns mit Seligkeit erfüllt. Wird nun die Leerheit einer Anschauung so groß, daß wir auf die Zeit als Zeit merken, so empfinden wir die Inhaltlosigkeit der reinen Zeit und dies Gefühl ist die Langeweile. Diese an sich ist daher keineswegs komisch, aber der Wendepunct ins Komische, wenn nämlich das Tautologische und Langweilige als Selbstparodie oder als Ironie producirt wird und eine ganze schreckliche Ballade nur in diesen Versen besteht:

Eduard und Kunigunde,
Kunigunde, Eduard;
Eduard und Kunigunde,
Kunigunde, Eduard!

III. Das Scheußliche.

Vereint das Schöne die Lieblichkeit der zierlichen Gestalt mit dem graziösen Spiel der Bewegung, so wird es reizend. Es ist nicht nothwendig, daß dies Spiel ein agitirtes sei; es kann die größte Ruhe darin herrschen; es muß aber den seelenvollen Ausdruck der Freiheit des Lebens darstellen. Erinnern wir uns einer jener schlafenden Nymphen, wie die Alten, wie Tizian, wie Netscher, Rubens, sie gemalt haben, so ist der Schlaf kein Tod; auch in der schlafenden spannt die Fülle des Lebens die weiche Haut, hebt und senkt den Busen, ebbt und fluthet durch den leise geöffneten

Mund und durchzuckt die Augenlieder. In diesem Spiel des Lebens wird die zierliche Gestalt reizend. Nehmen wir dasselbe fort, so würde die todte Gestalt auch noch zierlich sein, denn es hätte sich ja zunächst an den Proportionen derselben nichts geändert, allein reizend würden wir sie nicht mehr zu nennen vermögen. Décamps hat ein junges schönes Mädchen gemalt, das als Leiche, von einem dünnen Schleier überdeckt, durch welche ihre edlen Züge durchschimmern, auf einem Gestell in einer leeren Dachkammer liegt. Niemand wird hier von Reiz sprechen, denn der Reiz wohnt nur im Lebendigen. Oder nehmen wir an, daß die Gestalt unschön wäre, so würden wir sie auch nicht reizend finden. Ein altes Weib, eine anus libidinosa, wie Horaz sagt, athmet auch im Schlaf, läßt auch den welken Busen auf und absinken u. s. w., aber wird uns nur um so häßlicher erscheinen. Das Reizende fordert aber auch die Zierlichkeit der Gestalt, denn stellen wir uns eine erhabene Schöne vor, so wird die Kraft ihrer Glieder und die Strenge ihrer Formen eher etwas Ablehnendes, als zum Genuß Einladendes haben, was die Alten in dem Mythus ausdrückten, daß Here, dem Zeus Liebreiz zu erwecken, sich erst von der Aphrodite den Anmuthstrahlenden Gürtel leihen mußte.

Dem Reizenden entgegengesetzt ist das Scheußliche als die Ungestalt, die in ihrer häßlichen Bewegung nur immer neue Mißformen, Mißtöne und Mißworte hervorbringt. Das Scheußliche hält uns nicht, wie das Erhabene, in ehrfürchtiger Ferne, sondern stößt uns von sich ab; es zieht uns nicht, wie das Gefällige, lockend zu sich heran, sondern macht uns vor sich schaudern. Es befriedigt uns nicht, wie das vollkommen Schöne, durch absolute Versöhnung in dem Innersten unseres Wesens, sondern wühlt vielmehr aus den

Tiefen desselben die äußerste Entzweiung hervor. Das Scheußliche vornämlich ist dasjenige Häßliche, dessen die Kunst gar nicht entbehren kann, will sie nicht auf die Darstellung des Bösen verzichten und in einer oberflächlichen und beschränkten Weltauffassung sich bewegen, deren Ziel nur die angenehme Unterhaltung wäre. Das Scheußliche ist nun: 1. ideeller Weise das Abgeschmackte, die Negation der Idee im schlechthin Sinnlosen; 2. reeller Weise das Ekelhafte, die Negation aller Schönheit der sinnlichen Erscheinung der Idee: 3. ideelreeller Weise das Böse, die Negation sowohl des Begriffs der Idee des Wahren und Guten, als auch der Realität dieses Begriffs in der Schönheit der Erscheinung. Das Böse ist der Gipfel des Scheußlichen als die positive, absolute Unidee. Die Kunst darf nicht nur aller dieser Formen des Häßlichen sich bedienen, sondern sie muß es unter gewissen Bedingungen. Die allgemeinen Bedingungen sind von uns in der Einleitung erörtert; es sind diejenigen, ohne welche die Darstellung des Häßlichen überhaupt nicht zulässig ist. Das Scheußliche darf also niemals Selbstzweck sein; es darf nicht isolirt werden; es muß durch die Nothwendigkeit herausgefordert sein, die Freiheit in ihrer Totalität zu schildern, und endlich muß es eben so idealisirt werden, wie alle Erscheinung überhaupt. Sehen wir nun aber zu, worin die besondern Bedingungen seiner ästhetischen Möglichkeit bestehen.

a) Das Abgeschmackte.

Das Scheußliche im Allgemeinen widerstreitet der Vernunft und Freiheit. Als Abgeschmacktes stellt es diesen Widerstreit in einer Form dar, die vorzüglich den Verstand durch die grundlose Negation des Gesetzes der Causalität und die Phantasie durch die daraus sich ergebende Zusam-

menhanglosigkeit beleidigt. Das Abgeschmackte, Absurde, Ungereimte, Widersinnige, Alberne, Insipide, Verrückte, Tolle, oder wie wir es sonst noch benamsen mögen, ist die ideelle Seite des Scheußlichen, die theoretische, abstracte Grundlage der in ihm vorhandenen ästhetischen Entzweiung. Nicht der Widerspruch überhaupt ist absurd, denn er kann ein vernünftig berechtigter sein, wie wir schon bei der Beleuchtung des Begriffs des Contrastes gesehen haben. Das Gute widerspricht dem Bösen, das Wahre der Lüge, das Schöne dem Häßlichen mit Recht. Wohl aber ist die sogenannte Contradictio in adjecto ein sich selbst vernichtender Widerspruch und ein solcher macht den Inhalt des Abgeschmackten aus. Die Logik unterscheidet zwischen Widerspruch und Widerstreit so, daß Widerspruch nur die einfache, unbestimmte Negation eines Prädicates von Seiten des Urtheilenden (ἀντιφατικως ἀντικειμενον), Widerstreit dagegen die positive Negation eines Prädicates durch das ihm immanenter Weise entgegengesetzte (ἐναντιως ἀντικειμενον) sein soll. Weder jener Widerspruch, noch dieser Widerstreit sind absurd, wohl aber derjenige Widerspruch, der durch das Prädicat das Subject selbst negirt, wie z. B. wenn ich sagen wollte: das Weiße ist schwarz, oder das Gute ist böse u. s. w. Allerdings ist nun diese an sich ganz richtige Bestimmung des Verstandes kein Letztes, denn die Extreme können in einander übergehen, wie jede Hausfrau unbefangen von der weißen Wäsche sagt, daß sie schwarz geworden sei; wie das Recht, an sich ein Gutes, durch abstracte Hartnäckigkeit grausam, damit böse wird; wie das Häßliche durch richtige Behandlung innerhalb einer ästhetischen Totalität die Bedeutung des Schönen, nicht eines häßlichen Schönen, wohl aber eines schönen Häßlichen gewinnen kann u. s. w.

Der bloße Verstand hält Vieles für absurd, was es so wenig ist, daß es vielmehr das Vernünftige selber ist. Wir müssen diese Dialektik, die im Endlichen liegt, wohl im Auge behalten, die Grenzen des Abgeschmackten genau zu erkennen und seine Verwandtschaft mit dem Lächerlichen zu begreifen.

Es erhellt aus dem Gesagten schon, daß das völlig Sinnlose ohne tiefere Motivirung, ein pures Chaos zufälliger Widersprüche, für die Kunst schlechthin verwerflich ist. Wer soll an ihm ein Interesse nehmen, es wäre denn der Psychiatriker, wie z. B. Hohenbaum in seiner trefflichen Abhandlung über: Psychische Gesundheit und Irresein in ihren Uebergängen, 1845 S. 54. ff. von einem an Zerstreuung leidenden Lehrer solche Unsinnigkeiten aufführt. Dieser Mann versprach sich häufig und sagte z. B.: „Jerusalem war damals in den Feinden der Türken. — Sehen Sie, dieser Satz ist klar verwickelt, indessen es ist gar nichts Verwickeltes darin. — Hannibal band den Fluß ans linke Ufer und ließ Sand darauf streuen, daß die Elephanten besser überschreiten könnten. — Die Kaiserin starb und hinterließ einen ungeborenen Knaben. — Die Lacedämonier trugen damals einen Pileus auf dem Hute. — Ajax nahm einen Stein und warf damit dem Ajax so auf den Kopf, daß er starb u. s. w." An dergleichen, wie gesagt, kann nicht die Aesthetik, nur die Psychiatrie, ein Interesse nehmen. Es läßt sich nicht leugnen, daß ein nicht geringer Theil der poetischen Literatur unsers Jahrhunderts eigentlich nur unter diese Kategorie gehört. Von Seiten der superstitiös und bornirt gewordenen Reaction sowohl, als von Seiten der atheistisch und libertin gewordenen Revolution, sind in England, Frankreich und Deutschland genug Producte, namentlich

Romane erschienen, die nur als Symptome der Zeitstimmungen von der Politik und Psychologie aus, nicht aber als Kunstwerke Beachtung verdienen. Die Zerrissenheit der empörten Geister ist darin bei der Confusion der Gedankenflucht angelangt und Mager hat keinen Anstand genommen, in seiner Geschichte der Französischen Nationalliteratur neuerer und neuester Zeit, 1839, Bd. II., S. 374, geradezu die Kategorie: Verrückte Romane, aufzustellen.

Man muß daher mit der absoluten Unfaßlichkeit dieses faselnden Absurden nicht denjenigen Widerspruch verwechseln, der in der phantastischen Weltanschauung allerdings dem Verstande widerspricht, allein nur, weil er, im Spiel mit den Schranken des Endlichen, doch das Wesen der Idee zur Vorstellung bringen will. Hieher gehört das Wunderbare, welches das Gesetz der objectiven Causalität negirt, um eine höhere Idee, die Freiheit des Geistes von der Natur, in solch phantastischer Form darzustellen. Das ächte Wunder unterscheidet sich von dem schlechten Mirakel durch die Unendlichkeit seines ethisch-religiösen Gehaltes, während das Mirakel den Widersinn als solchen, die Absurdität selber, verabsolutirt. Wir haben diesen Unterschied in zwei Mythologien vor uns, in der Griechischen und Indischen. Die thaumatischen Momente in den Mythen der ersteren hängen immer mit den tiefsten Ideen zusammen, so daß sie für die gebildete Menschheit die schönsten und universellsten Symbole derselben geworden sind, während die Mythen der letztern zu sehr von absurden Schlingpflanzen umrankt sind, als daß das Sinnige, was in der Anlage auch wohl vorhanden ist, sichtbar werden könnte. Aehnlich unterscheiden sich die Wunder, welche die kanonischen Evangelien erzählen, von denen der apokryphischen, die mehr oder weniger absurd sind. Auch in

den Legenden finden wir diese Doppelrichtung wieder. Das Wunderbare der Mährchenpoesie verliert sich zwar ganz in das Seltsame und Abenteuerliche und streift mit seinen Einzelheiten oft ganz ins Absurde, allein so lange sie noch einen wirklich dichterischen Gehalt besitzt, wird sie auch in ihrem thaumatischen Element jene symbolische Wahrheit haben, die wir ihr oben in der Abhandlung über das Incorrecte vindiciren mußten. Diese Symbolik, der Widerschein der Idee in der weichen Kinderphantasie, wird das ächte Mährchen instinctiv mit den großen Mächten des natürlichen und sittlichen Lebens in Einheit belassen, während das Mährchen, wie es von unsern pädagogischen Unterhaltungsschriftstellern oder Goldschnittduodezsalontheetischdichtern jetzt so oft fabricirt wird, von diesen Mächten abfällt und seine Stärke im Kindischen sucht. Je absurder, scheinen diese Jugendverderber zu meinen, desto poetischer. Weil in dieser zuchtlosen Phantasterei, die eine Callot-Hoffmannsche Richtung ins Extrem trieb, endlich alle Spur der wahren Causalität untergegangen war und selbst die ordinärsten Meubel endlich zu denken und zu sprechen anhoben, so wirkte die Manier des Struwelpeterhoffmann so außerordentlich, weil sie den haarsträubendsten Unsinn mit einer Art Lapidarpoesie und Frescomalerei doch wieder naiv vorzutragen und damit die Quängelei der eleganten, gedankenlosen Mährchenpoeten zu ironisiren verstand. Hieraus erklärt sich, weshalb die Erwachsenen merkwürdiger Weise die Struwelpetriaden eben so gern, als die Kinder lasen, bis der Schwarm der Nachahmer ihre Manier natürlich auch wieder ins Kindische degradirt hat. — Doch zurück von dieser Abschweifung zum Begriff des Absurden, so ist das, was innerhalb des Mährchens, ja auch der Mythe, recht eigentlich die Wurzel der

Ungereimtheit enthält, die Zauberei als die an sich begrifflose Realisirung der absoluten Phantasiewillkür. Die Zauberei ist ein abgeschmacktes Handeln, denn sie bringt Wirkungen durch Ursachen hervor, die zu ihnen in keinem Verhältniß stehen. Der Zaubernde dreht einen Ring — und es erscheint ein gehorsamster Geist; er berührt einen wüthenden Tiger mit einem Stäbchen — und sofort ist derselbe zur Bildsäule erstarrt; er spricht ein ganz sinnloses, ihm selber durchaus unverständliches Wort aus — und ein Palast steigt aus der Erde. Weil also in der Magie die pragmatische Causalität aufgehoben ist, so ist es consequent, wenn auch ihr Verfahren, ihre Sprüche, Beschwörungen, Begehungen, ohne allen Verstand sind. Nichtsdestoweniger wird man auch hier noch jene selbe Doppelrichtung finden, die wir zuvor als den Unterschied des ächten Wunders vom Mirakel, des ächten Mährchens von dem krankhaften Pseudoproduct einer nervenschwachen, verrückten Phantasterei angegeben haben. Nimmt die Zauberei nämlich die Richtung darauf, dem Menschen eine höhere Geisterwelt aufzuschließen; will sie die Pforte eines unbekannten Jenseits eröffnen, so wird an der Schwelle derselben ein gewisser schrecklicher Ernst unerläßlich sein, denn es liegt in solchem Unterfangen eine Art erhabener Verwegenheit. Wird aber der Zweck der Zauberei ein futiler, läppischer, kleinlich egoistischer, wohl gar unsittlicher, so ist es in der Ordnung, daß auch ihre Mittel albern, tollhäuslerisch und frazzenhaft werden. Wenn der Göthesche Faust den Erdgeist beschwört, so ist dies ein erhabener Moment, dem auch die Erhabenheit der citirten Erscheinung entspricht. Wenn dieser selbe Faust aber von einer Hexe sich einen Trunk brauen läßt, mit dem im Leibe er Helenen sieht in jedem Weibe, so vernehmen wir in der

Herenküche sofort das Absurde, das dem Philosophen bald widersteht.

In der Verrücktheit ist die Incohärenz der Gedanken, die Abgeschmacktheit der Vorstellungen, die Sinnlosigkeit der Handlungen, zur traurigen Wirklichkeit geworden. Malerei und Musik können diesen Zustand nur relativ darstellen. Donizetti in seiner Oper Anna Boleyn hat den ausbrechenden Wahnsinn derselben besonders durch wimmernd tremulirende, plötzlich hochaufkreischende, dann in tiefen Noten erspirirende Töne auszudrücken versucht. Nur die Poesie kann hier sich an die Vollendung wagen. Sie wird aber das Absurde nur zu einem Mittel machen dürfen, die Gebrochenheit des Geistes gleichsam symbolisch darzustellen. Die quodlibetarischen Combinationen, die Absprünge, die unmöglichen Synthesen in der Zerflossenheit der verrückten Intelligenz sind an sich schauderhaft. Mit scheuem Beben wenden wir uns von einem Abgrunde weg, aus welchem die Absurdität uns angähnt. Die Poesie muß uns den Wahnsinn als Folge eines ungeheuren Geschicks zeigen, so daß wir in dem zusammenhanglosen Gefasel des Irrsinnigen die Wuth der gewaltigen Widersprüche anschauen, denen der Mensch erlegen ist. Wir erschrecken nicht blos vor der Zerrissenheit, die aus solchem Abersinn uns entgegensprudelt, sondern auch vor den Mächten, die solch' grausame Entzweiung haben erzeugen können. Lessing hat bekanntlich gesagt, daß wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliere, überhaupt keinen zu verlieren habe. Er hat aber nicht von der Vernunft gesprochen, sondern angedeutet, daß es vielmehr sehr vernünftig sei, über gewisse Dinge den Verstand zu verlieren, den Verstand, der nämlich das Ungeheure, alle seine Grenzen Uebersteigende, die Nichtexistenz der Vernunft in einem concreten Fall, nicht

fassen kann, so daß die Vernunft es ist, die als Unvernunft den Verstand irre macht. Die gewissen Dinge — was kann denn Lessing anders mit ihnen gemeint haben, als die Existenz von Widersprüchen, die scheinbar die Realität der Idee selber vernichten? Nur scheinbar, denn die Kunst muß an der Wahrheit der Idee festhalten und im Geschwätz des Wahnsinnigen noch immer ihren positiven Hintergrund manifestiren, was Shakespeare die Methode im Wahnsinn nennt. Sie muß denselben in jener Verwandtschaft mit dem Wesen des Genies ergreifen, welche Schopenhauer so treffend gezeichnet hat ([66]). Aesthetisch werden wir also fordern müssen, daß in den abenteuerlichen Aeußerungen des Irren noch ein Schimmer der Idee aufleuchte, daß in den zerstückten Sätzen, in dem widersinnigen Durcheinander, in den elliptische Interjectionen und im absonderlichen Gebaren desselben doch noch die Vernunft als in ihrem Zerrbilde sich selbst beleuchte und daher in dem Unglückseligen möglich bleibe. Das Absurde einer Verrücktheit, welche durch eine nur somatische Ursache, Schlagfluß, Gehirnerweichung u. dgl. entstanden ist, kann daher kein ästhetischer Gegenstand werden, weil ihr das Ingrediens der Vernunft fehlt. Eben so wenig kann der tolle Raptus, der aus kleinlicher Veranlassung, aus gemeiner Leidenschaft entsteht, ästhetisches Object werden. Beide Zustände sind einfach häßlich. Stürzt aber der Widerspruch eines gewaltigen Schicksals, oder die Nemesis als die Folge schwerer Thaten, einen Menschen in Wahnsinn, so wird durch seine verkehrten Handlungen und wirren Reden noch immer wieder die Vernunft durchblitzen. Ist Vernunft in der Welt, lebt ein Gott, sollte dann das Entsetzliche, das Unnatürliche, das Teuflische möglich sein, sollte die Unschuld als Schuld, das Recht als Unrecht verhöhnt und die Nieder-

trächtigkeit vergöttert werden dürfen? Der wahre Dichter läßt den Unglücklichen, den die Erfahrung der Wirklichkeit so fürchterlicher Dinge zermalmt, die ungeheuersten Frevel gegen Menschen und Götter aussprechen. Was der Mensch sich sonst wohl verbirgt, was er, durch Pietät, Sitte, Gesetz, Glaube bestimmt, als einen gottlosen Frevel in sich niederdrückt, was, einer bestehenden und anerkanuten Weltordnung gegenüber, Thorheit und Albernheit ist, das wird von der Anarchie der in sich zerrissenen Intelligenz mit Mark und Bein erschütternder Frechheit herausgesagt. Der tragische Wahnsinn kehrt sich die Weltordnung um, denn nach dem, was ihm begegnet, muß dem Absurden der Thron gebühren. Der Freund verräth den Freund, verführt ihm seine Frau; der Geliebte bricht die Treue; die Gattin vergiftet den Gatten; der Gastfreund, der zugleich der Herr und König ist, wird von dem erschlagen, der ihn mit seinem Blute schützen sollte; der Vater wird von den Kindern, denen er Alles geopfert, verleugnet u. s. w. Solche Thaten, schwarz wie die Nacht, rütteln sie nicht an den ewigen Gesetzen des Universums? Und doch stehen sie da in scharfer, blanker, trotziger Wirklichkeit und scheinen den als einen Narren zu verhöhnen, der dennoch an die Heiligkeit des Guten, an die Macht der Vernunft zu glauben schwach genug ist. Die Kunst darf dem Wahnsinn nicht das letzte Wort lassen. Sie muß in ihm den Fluch der im Dunkeln schreitenden Nemesis darstellen oder sie muß ihn in einer höhern Totalität auflösen. Es war der gefährliche Abweg der neueren Romantik, ihre Opposition gegen die Aufklärung und Verständigkeit, ihre Ironie, wie sie es nannte, so weit zu treiben, daß die Verrücktheit, der Traum, die Narrheit, als die eigentliche Wahrheit der Welt angesehen werden sollten; eine in sich selbst verrückte

Auffassung, die nichts als häßliche Producte zur Folge haben konnte. Der Wahnsinnige hat das Vorrecht, Gedanken, die sonst nur im philosophischen Skepticismus nicht ruchlos sein würden, oder die als revolutionaire Manifeste der geängsteten Seele nur den Traum durchzucken dürfen, mit ungezügelter Parrhesie zu äußern. Um aber schön zu sein, muß die Alles durch einander wühlende Raserei einen ästhetisch individualisirenden Mittelpunct haben, der den Drang der excentrischen Gedanken doch nicht ins absolut Leere verschweben, vielmehr in ihn wieder gravitiren läßt. Der Dichter muß dem Irren ein allgemein interessirendes Thema zu seinen ins Absurde ausschweifenden Variationen geben. So hat Gretchens Wahnsinn im Kerker ein solches Centrum an dem Gedanken, wegen der Liebe zum Manne die zur Mutter und zum Kinde verletzt zu haben; so Augustino im Meister an der Vorstellung des Fatalismus; Lear an der verletzten Auctorität des Königs und Vaters u. s. w. Die Darstellung des Wahnsinns ist daher unendlich schwer und kann nur den größten Meistern gelingen, wie Shakespeare, Göthe, G. Sand, unter den Malern Kaulbach in seinem Narrenhause u. s. w. Von der neueren Französischen Bühne, die mit Disharmonieen sonst nicht sparsam ist, verdient ein Stück von Scribe und Melesville: elle est folle! nicht nur deshalb ausgezeichnet zu werden, weil es psychologisch höchst exact ist, sondern auch, weil es den Wahnsinn wieder auflöst. Ein Mann hat den Wahnsinn, seine Frau für wahnsinnig zu halten; er selbst ist aber wahnsinnig, weil er Jemand ins Meer gestoßen und getödtet zu haben wähnt. Unterfängt ein Stümper sich der schweren Aufgabe, den Wahnsinn zu schildern, so kommt das Scheußlichste des Albernen zu Tage, das gewöhnlich mit seinen vielen Ausrufungs-

zeichen und Gedankenstrichen so armselig ist, daß man nicht einmal darüber lachen kann, sondern die beklemmende Nähe des Blödsinns wittert.

Wir könnten sagen, daß die Tragik es mit der Entzweiung der Vernunft, die Komik es mit den Widersprüchen des Verstandes zu thun habe. Diese kann daher vom Abgeschmackten einen positiven, sehr glücklichen Gebrauch machen. Ihr kann das Alberne, Tolle, Verrückte, Widersinnige nicht absurd genug sein, wie Calderon in solch lustiger Ueberschwänglichkeit des Närrischen sein Drama: Zelos aun del ayre matan in seiner Burleske: Cefalo y Procris, selbst travestirt hat. Das blos Absurde ist aber wahrlich noch nicht lächerlich; dies wird es erst dadurch, daß es sich in bestimmten Beziehungen als ein in sich unmögliches, das doch scheinbar wirklich ist, selbst aufhebt. Der Wahnsinn kann an sich oft erhaben sein, wie der eines Don Quixote, jedoch in seiner Ausgestaltung komisch werden; die Narrheit aber kann auch an sich als Faselei, Zerstreutheit, aberwitzige Einbildung höchst komisch sein. Die Narren sind privilegirte Lieblinge der Komik; der Uebermuth der Intelligenz kann auch mit dem Absurden spielen. Hieher gehören auch jene Verkettungen des Heterogenen, die im Altdeutschen Lugenmaerchen, Wundermaerchen, heut zu Tage: blühender Unsinn, im Französischen coq à l'âne genannt werden. Hierher gehören die Krähwinkliaden, die Judenwitze, die Albernheiten des Hanswurstes, namentlich die, welche er als Turlupin mit dem Wunderdoctor producirte. Auf den Pariser Jahrmärkten spielte dieser eine Hauptrolle ([67]). In einem alten coq à l'âne wird diese Art des Abgeschmackten als der beständigen contradictio in adjecto ein quasi radotiren genannt (O. L. B. Wolf, Altfranzösische Volkslieder, Leipzig, 1831, p. 118):

Je m'en allay à Bagnolet,
Où ie trouvay un grand mulet,
Qui plantoit des carottes.
Ma Madelon, je t'aime tant,
Que quasi je radotte.
Je m'en allay un peu plus loing,
Trouvay une botte de Foing,
Qui dansoit la gavotte.
Ma Madelon, je etc.

Die Gascognaden der Franzosen sind ebenfalls solche heitere Absurditäten, wie sie in der alten noch immer gern gesehenen, aus dem Französischen auch zu uns verpflanzten Posse: der Lügner und sein Sohn, zu einem lockern Ganzen versammelt sind. Vater und Sohn überbieten sich einander in albernen Erfindungen. Herr von Crac hat einen Punschbaum gepflanzt, indem er einer Reisstaude einen Citronenstengel eingeimpft und mit Rum begossen habe; der Sohn erzählt, eine Büchse besessen zu haben, mit welcher er kreuzweis um die Ecke habe schießen können u. s. w. Bei uns haben sich solche Schnurren früher im Eulenspiegel, später durch Bürger und Lichtenberg, im Münchhausen concentrirt. Münchhausen will auf einer Bohnenranke in den Mond klettern, an seinem Zopf sich aus dem Sumpf ziehen. Seinem Pferde wird von einem zusammenklaffenden Thorweg der halbe Leib weggeschlagen; der Vorderleib bleibt ruhig stehen und säuft aus einem Röhrbrunnen ins Unendliche, da das Wasser immer hinten ausläuft. Sein Jagdhund läuft sich die Beine kurz und metamorphosirt sich so vom Windhund zu einer Art Teckel. Einem Hirsch schießt er einen Kirschkern in den Kopf. Im nächsten Jahr begegnet er ihm und der Hirsch trägt zwischen

den Geweihen einen Kirschbaum u. s. w. Unsinn, rufen wir bei diesen Jägerlügen aus, unterhalten uns aber vortrefflich. Immermann hat in seinem Münchhausen die Parodie der Jägeraufschneiderei fallen gelassen, dafür aber dem Baron einen köstlichen Zuschnitt universeller Lügenhaftigkeit im Geist oder vielmehr Ungeist unserer Zeit gegeben, die mit ihren Puffs und Hombugs ins Große speculirt, wie wenn Münchhausen den alten Baron von Posemuckel überredet, eine Luftsteinfabrik anzulegen, denn schließt er, alles Materielle besteht aus den vier chemischen Grundstoffen; da nun in der Luft dieselben enthalten sind, so hat man an der Luft das trefflichste, wohlfeilste, überall gegenwärtige Material zu Steinen! — Die niedere Komik bedient sich natürlich des Absurden in einem außerordentlichen Umfange, im Stottern, im Versprechen, im Verhören, im Radebrechen einer fremden Sprache, besonders auch im lustigen Verspotten der Absurditäten der Zauberei. Caspar im Puppenspiel vom Faust ist in dieser Hinsicht eine der ergötzlichsten Gestalten. Er persiflirt das ganze Studium der Nekromantie und Magie; er läßt sich von den Teufeln nicht imponiren, sondern hänselt sie vielmehr mit seinem Perlippe, Perlappe auf grausam lustige Weise.

b) Das Ekelhafte.

Das Abgeschmackte ist die ideelle Seite des Scheußlichen, die Negation des Verstandes. Das Ekelhafte ist die reelle Seite, die Negation der schönen Form der Erscheinung durch eine Unform, die aus der physischen oder moralischen Verwesung entspringt. Nach der alten Regel, a potiori fit denominatio, nennen wir auch niedrigere Stufen des Widrigen

und Gemeinen ekelhaft, weil alles das uns Ekel einflößt, was durch die Auflösung der Form unser ästhetisches Gefühl verletzt. Für den Begriff des Ekelhaften im engern Sinn aber müssen wir die Bestimmung des Verwesens hinzufügen, weil dasselbe dasjenige Werden des Todes enthält, das nicht sowohl ein Welken und Sterben, als vielmehr das Entwerden des schon Todten ist. Der Schein des Lebens im an sich Todten ist das unendlich Widrige im Ekelhaften. Das Absurde in seiner alogischen Verworrenheit erregt auch Abscheu, sofern es nicht in's Komische gewendet wird, allein wegen seines intellectuellen Elementes ist seine Wirkung nicht so heftig, als die des Ekelhaften, das unsern Sinnen den Genuß eines für sie feindlichen Daseins zumuthet und das man auch das sinnlich Absurde nennen könnte. Am Absurden, auch wenn es ein Scherbenhaufen der Intelligenz, kann man noch ein Interesse der Kritik nehmen, während das Ekelhafte unsere Sinne empört und uns schlechthin von sich abstößt. Das Ekelhafte als ein Product der Natur, Schweiß, Schleim, Koth, Geschwüre u. dlg., ist ein Todtes, was der Organismus von sich ausscheidet und damit der Verwesung übergibt. Auch die unorganische Natur kann relativ ekelhaft werden, aber nur relativ, nämlich in Analogie oder in Verbindung mit der organischen. An sich selbst aber läßt sich der Begriff der Verwesung auf sie nicht anwenden und aus diesem Grunde kann man Steine, Metalle, Erden, Salze, Wasser, Wolken, Gase, Farben durchaus nicht ekelhaft nennen. Nur relativ, in Beziehung auf unsere Geruchs- und Geschmacksorgane, kann man sie so nennen. Ein Schlammvulcan, das gerade Gegentheil des majestätischen Schauspiels eines feuerspeienden Berges, wird für uns widrig, weil das Ausströmen trüber Effluvien analogisch uns an das Wasser

erinnert und hier statt seiner eine flüssige, undurchsichtige, etwa noch mit todten, verwesenden Fischen untermischte Erdauflösung, eine gleichsam verwesende Erde sich darbietet. Man sehe die Darstellung eines solchen Schlammausbruches in A. v. Humboldts Vues des Cordillères. So ist auch das Sumpfwasser in Stadtgräben, worin sich die Immunditien aus den Rinnsteinen sammeln, worin Pflanzen- und Thierreste aller Art mit Lumpen und sonstigen Culturverwesungsabschnitzeln zu einem scheußlichen Amalgam sich zusammenfinden, höchst ekelhaft. Könnte man eine große Stadt, wie Paris, einmal umkehren, so daß das Unterste zu oberst käme und nun nicht blos die Jauche der Cloaken, sondern auch die lichtscheuen Thiere zum Vorschein gebracht würden, die Mäuse, Ratten, Kröten, Würmer, die von der Verwesung leben, so würde dies ein entsetzlich ekelhaftes Bild sein. Daß der Geruch in dieser Hinsicht eine vorzügliche Empfindlichkeit besitzt, ist gewiß. Der üble Geruch der Excremente läßt sie in ihrer puren Natürlichkeit noch widriger, als in ihrer bloßen Gestalt erscheinen. Ein Koprolith z. B., der versteinerte Koth vorsündfluthlicher Thiere, hat nichts Ekelhaftes mehr an sich und wir haben ihn in unsern mineralogischen Sammlungen ruhig neben andern Petrefacten liegen. Unter den herrlichen Bildern des Campo Santo Pisano sehen wir auch eine stolze Jagdgesellschaft, die bei einem offenen, den Leichnam zeigenden Grabe vorüberreitet und sich die Nase mit der Hand zuhält; wir sehen dies wohl, aber wir riechen es nicht. Der Schweiß der Arbeit, der von der Stirne rinnt, von der Brust perlet, ist zwar sehr ehrenwerth, allein ästhetisch ist er nicht. Wird nun der Schweiß gar in das Vergnügen hineingemischt, so ist das schlechthin ekelhaft, wie wenn Heine z. B. einem jungen Ehepaar zur Vermählung zusingt:

Schütz' Euch Gott vor Ueberhitzung,
Allzustarke Herzensklopfung,
Allzuriechbarliche Schwitzung,
Und vor Magenüberstopfung.

Dreck und Koth sind ästhetisch ekelhaft. Wenn der Kaiser Claudius sterbend ausrief: Vae! puto concacavi me! so ist hiermit all seine kaiserliche Majestät vernichtet. Wenn Jordan in seinem Demiurgos, 1852, S. 237 die Trennung Heinrichs von Helenen dadurch motivirt, daß er seine Frau einmal auf dem Abtritt angetroffen, so ist das so grenzenlos ekelhaft, gemein, schamlos, daß man kaum begreift, wie ein unstreitig höchst vielseitig gebildeter Dichter so geschmacklos werden kann, wenn er auch den Lucifer über diese überfeine Delicatesse hell auflachen läßt. Dies Mysterium ist überhaupt mit cynischen Manifestationen der grellsten Art bedacht; wir wollen jedoch der Versuchung, weitere Beispiele des Ekelhaften aus ihm zu entnehmen, Widerstand leisten. Die Derbheit der Sprache des Volkes liebt den Koth freilich als ultima ratio im Schimpfen, die absolute Nullität von etwas auszudrücken und das Maximum seines Abscheues zu bezeichnen, in der Weise etwa, wie auch Göthe das Ignoriren seiner Gegner in den Xenien entschuldigt:

Sage mir von deinen Gegnern, warum willst du gar nichts wissen? —
Sage mir, ob du dahin trittst, wo man in den Weg g————?

Die Poesie aber kann nur für die groteske Komik einen Gebrauch davon machen, wie wir schon früher den Blepyros in den Ekklesiazusen des Aristophanes als ein solches Beispiel citirt haben oder wie Hr. Hoffmann in einer Aristophanisirenden Komödie: die Mondzügler, 1843, der Dia=

lektik der modernen Philosophie damit spottet, daß den streitenden Philosophen die Aufgabe gestellt wird, den Urbegriff des Drecks zu definiren. Der eine will nun z. B. beweisen, daß man den Sinn des Drecks nie verstanden habe, weil man nicht einmal sein Genus richtig gefaßt:

Subject und Object, absolut identisch sind sie Beiden,
Es ist das A egal dem B und nicht zu unterscheiden.
Das B, das Object, ist der Dreck. Das ist doch reine Wahrheit?
Daß ich das A, das Subject bin, ist evidente Klarheit;
Und mithin bin ich selbst der Dreck, ich selbst, identisch bin ich.
Es ist bewiesne Wahrheit dies und wenn auch widersinnig!
Wenn einer nun gesetzten Falls den Dreck euch producirt hat,
So folgt daraus, daß dieser Mann sich eben selbst creirt hat.
Nun nenn ich solche Zeugung doch wahrhaftig ungeschlechtlich,
Und sag' ich: der, und sag' ich: die, so ist es widerrechtlich.
Vielmehr um diesen ganzen Schluß in einem Wort zu fassen,
So kann fortan als richtig nur: das Dreck ich gelten lassen.

Man könnte von der Verwesung sagen, daß sie durch die christliche Religion doch zu einem positiven Gegenstande der Kunst geworden, indem die Malerei sich an die Auferstehung des Lazarus gewagt habe, von welchem ja die Schrift selber sage, daß er schon rieche. Vor allen Dingen vergesse man nur nicht, daß die Malerei diesen Geruch nicht darstellt und sodann, daß man doch eben nur an einen oberflächlichen Beginn der Verwesung zu denken hat. Das eigentlich Positive in diesem Vorwurf bleibt doch immer die Anschauung, wie der Tod durch das von Christus ausgehende göttliche Leben überwunden wird. Der ins Leichentuch gehüllte, aus dem geöffneten Grab kommende Lazarus contrastirt höchst malerisch mit der Gruppe der Lebendigen,

die das Grab umstehen. Lazarus muß an seiner etwas schemenhaften Gestalt und in seinen bleichen Zügen allerdings verrathen, daß er schon eine Beute des Todes gewesen, zugleich aber muß er zeigen, wie die Macht des Lebens den Tod in ihm auch schon wieder aufgehoben hat.

Von der Krankheit ist schon in der Einleitung gehandelt worden. Sie an sich ist nicht nothwendig widrig oder gar ekelhaft. Dies wird sie erst, wenn sie den Organismus in der Form der Verwesung zerstört und wenn wohl gar das Laster die Ursache der Krankheit ist. In einem Atlas der Anatomie und Pathologie zu wissenschaftlichen Zwecken ist natürlich auch das Scheußlichste gerechtfertigt, für die Kunst hingegen wird die ekelhafte Krankheit nur unter der Bedingung darstellbar, daß ein Gegengewicht ethischer oder religiöser Ideen mitgesetzt wird. Ein mit Schwären bedeckter Hiob tritt unter die Reverbère der göttlichen Theodicee. Der arme Heinrich von Hartmann von der Aue ist freilich ein fast brutaler Gegenstand, der es schwer begreifen läßt, weshalb die Deutschen ihn am häufigsten abgedruckt und der Jugend tausendfach, im Original wie in den verschiedensten Formen der Bearbeitung, dargeboten haben, indessen ist doch bei ihm, wenngleich in sehr widrigen Nebenumständen, die Idee des freien Opfers noch festgehalten. Le lépreux de la ville d'Aosta von Xavier de Maistre, ein höchst ergreifendes Gemälde menschlicher Vereinsamung, basirt sich auf der Idee der absoluten Resignation. Der antike Philoktetes leidet am Fuß, weil die Schlange ihn an dem von Jason auf Chryse bei Lemnos errichteten Altar darum gebissen hatte, daß er ihn den Griechen zeigte u. s. w. Ekelhafte Krankheiten, die auf einem unsittlichen Grunde beruhen, muß die Kunst von sich ausschließen. Die Poesie prostituirt sich selbst,

wenn sie dergleichen schildert, wie Sue in seine Pariser Mysterien eine ärztliche genaue Beschreibung von St. Lazare, eine Deutsche Schriftstellerin, Julie Burow, in einen Roman: Frauenloos, die exacte Beschreibung der syphilitischen Station eines Lazareths aufgenommen hat. Das sind Verirrungen einer Zeit, welche aus ihrem krankhaft pathologischen Interesse an der Corruption das Elend der Demoralisation für poetisch hält. Krankheiten, die zwar nicht infam sind, sondern mehr nur den Charakter der Curiosität haben, der sich in seltsamen Deformitäten und Auswüchsen kund gibt, sind auch nicht ästhetische Objecte, wie z. B. die Elephantiasis, die einen Fuß oder Arm schlauchartig anschwellen läßt, so daß seine eigentliche Form ganz verloren geht.

Wohl aber darf die Kunst Krankheiten darstellen, die als eine elementarische Macht Tausende dahinraffen, indem dieselben theils als das Schicksal einer bloßen Naturgewalt, theils als ein göttliches Strafgericht erscheinen können. In diesem Fall nimmt die Krankheit, selbst wenn sie ekelhafte Formen in sich schließt, sogar einen schauerlich erhabenen Charakter an. Die Massen der Kranken geben sofort die Anschauung des Außerordentlichen und es entstehen malerische Contraste der Geschlechter, Altersstufen und Stände. Aesthetisch genommen wird aber für alle solche Scenen die Auferweckung des Lazarus den kanonischen Typus abgeben und das Leben als die ewige Macht des Todes dem Sterben siegreich gegenübertreten müssen. Der Anblick des massenhaften Sterbens allein, wie es Raffet in seinem Bilde vom Typhus der Französischrepublicanischen Armee in Mainz geschehen ist, würde uns niederdrücken, aber der Strahl des Lebens, der von der göttlichen Freiheit des Geistes ausgeht, läßt Siech-

thum und Todesqual überwinden. So haben die Maler die Juden in der Wüste gemalt, wie sie, von Krankheit ergriffen, zur ehernen Schlange aufschauen, die Moses auf Jehovah's Geheiß zu ihrer Genesung aufgestellt hat. Hier ist die Krankheit Strafe ihres Murrens wider Gott und Moses, so wie die Heilung vom Biß der feurigen Schlangen der Lohn für ihre Reue. In dem Bilde von Rubens, wie der heilige Rochus die Pestkranken heilt, ist der Uebergang vom Tode zum Leben die Poesie, welche die Schrecken der scheußlichen Krankheit ästhetisch vom Ekel befreiet. Ein treffliches Bild aus dieser Sphäre ist auch das von Gros, Napoleon unter den Pestkranken zu Jaffa. Wie gräßlich sind diese Kranken mit ihren Beulen, mit ihrer lividen Farbe, mit den graubläulichen und violetten Tinten der Haut, mit dem trockenbrennenden Blicke, mit den verzerrten Zügen der Verzweiflung! Aber es sind Männer, Krieger, Franzosen, es sind Soldaten Bonoparte's. Er, ihre Seele, erscheint unter ihnen, scheuet nicht die Gefahr des tückischen, scheußlichsten Todes; er theilt sie, wie er mit ihnen in der Schlacht den Kugelregen getheilt hat. Dieser Gedanke entzückt die Braven. Die matten, dumpfen Köpfe richten sich empor; die halberlöschenden oder fieberhaft funkelnden Blicke wenden sich zu ihm, die schlaffen Arme strecken sich begeistert nach ihm aus, ein seliges Lächeln umspielt nach diesem Genuß die Lippen der Sterbenden — und mitten unter diesen Grauengestalten steht der Riesenmensch Bonoparte voll Mitgefühl aufrecht und legt seine Hand auf die Beule eines Kranken, der halbnackt sich vor ihm erhoben hat. Und wie schön hat Gros gemalt, daß man aus den Gewölbbogen des Lazareths in das Freie blickt, daß man auf Stadt und Berg und Himmel die von der Schwüle des Krankenlagers entlastende Aussicht hat. Aehnlich, wie

Shakespeare am Schluß des Hamlet, als die vergifteten Leichen eines in Fäulniß gerathenen Geschlechts gekrümmt umher liegen, den kräftigen Trompetenschall erschmettern und den jugendheitern, reinen Fortinbras als Beginn eines neuen Lebens auftreten läßt. Lazarethe, in denen nur Verwundete liegen, haben nicht das Ekelhafte solcher Scenen und sind daher häufig ohne Anstoß gemalt.

Auch das Erbrechen ist früher schon erwähnt worden. Mag es eine unschuldig krankhafte Affection, mag es Folge der Völlerei sein, immer ist es höchst ekelhaft. Dennoch haben Poesie wie Malerei es dargestellt. Die Malerei kann es durch die bloße Stellung andeuten, obwohl Holbein im Todtentanz sich nicht genirt hat, den Schlemmer ganz im Vordergrunde den genossenen Fraß wider ausspeien zu lassen. In ihren Jahrmarkt- und Wirthshausscenen sind auch die Niederländer nicht blöde damit gewesen. Ueber die Zulässigkeit solcher widrigen Züge wird es sehr auf die übrigen Seiten der Composition und auf den Styl ankommen, in welchem sie gehalten ist, denn selbst eine komische Wendung ist möglich, wie in Hogarth's Punschgesellschaft oder in jenem Gemälde einer Griechischen Vase, wo Homer, auf ein Polsterbett hingestreckt, sich in ein am Boden stehendes Gefäß erbricht. Eine weibliche Gestalt, die Poesie, hält ihm das göttliche Haupt. Um das Gefäß herum stehen eine Menge Zwergfiguren, die eifrig das Ausgebrochene wieder zum Munde führen. Es sind die spätern Griechischen Dichter, die von dem cynisch weggeworfenen Ueberfluß des großen Poeten sich ernähren. Auch eine Apotheose Homers (68)! Geht die Poesie aber so weit, daß sie vom Erbrechen nicht blos erzählt, vielmehr es auf die Bühne bringt, so ist das ein Ueberschreiten des ästhetischen Maaßes, das auch komisch

nicht wirken kann. Hiermit hat es Hebbel in seinem Diamanten versehen. Der Jude, der ihn verschluckt hat, bricht ihn auf der Bühne wieder aus, und nicht nur bricht er ihn aus, sondern er steckt sogar deshalb den Finger in den Mund. Das ist zu widrig! Die Geburt hat als ein nothwendiger Naturtact nicht dies Abstoßende, selbst wenn sie nicht, wie in Hans Sachs Narrenschneiden und in Prutz politischer Wochenstube, komisch gewendet wird.

Das Ekelhafte wird auch dadurch ästhetisch unmöglich gemacht, wenn es mit dem Unnatürlichen sich vermischt. Blasirte Epochen der Völker wie der Individuen kitzeln die erschlafften Nerven mit den heftigsten und daher nicht selten auch ekelhaftesten Reizmitteln auf. Wie scheußlich ist nicht das neueste fashionable Vergnügen der Londoner Müßiggänger, der Rattenkampf! Kann man sich etwas Ekelhafteres ersinnen, als einen Rattenhaufen, der sich in Todesangst gegen einen bestialischen Hund wehrt? Doch, könnte mancher sagen, die Wettenden, die, mit der Uhr in der Hand, um die ausgemauerte Grube herumstehen. Allein Pückler Muskau in seinen ersten, unsterblichen Briefen eines Verstorbenen erzählt doch noch von etwas Ekelhafterem, daß er nämlich zu Paris auf dem Boulevard Mont Parnasse gesehen, wie die Spießbürger nach einer Ratte schossen, die sie auf einem schrägen Brett angebunden hatten, so daß sie auf dem engen Raum in Verzweiflung hin und her lief. Zum Vergnügen nach einer Ratte schießen! Infernalisch ekelhaft. Petronius hat eine gewisse grandiose Nacktheit, eine gewisse, der Juvenalischen verwandte Herbheit, die seinen Darstellungen der blasirten Verworfenheit einen düstern Reiz ertheilt. Eine Scene in seinem Gastmahl des Trimalchio schildert gewissermaaßen symbolisch den innersten Ungeist einer

solchen Welt. Es wird ein Schwein, das den Gästen erst lebend vorgeführt worden, nach kurzer Zeit aufgetragen. Es ist nicht ausgeweidet. Wüthend läßt der Herr den Koch kommen, ihm für solche Vergessenheit, für solche Beleidigung seiner Gäste den Kopf vor die Füße legen zu lassen. Auf einen Wink des Herrn macht sich der Koch furchtsam an's Ausweiden und was sind diese ekelhaften Gedärme? Man entdeckt in ihnen die trefflichsten Würste, denen aber die Form der natürlichen Eingeweide belassen worden. Alles ist enthusiasmirt. Man macht dem Herrn seine Complimente, einen solchen Koch zu besitzen und der Koch behält nicht nur sein Leben, sondern wird sogar mit einer Silberkrone gekrönt und mit einem Becken von Korinthischem Erz beschenkt. Mache die Eingeweide des Schweins zu Leckerbissen und du wirst solch ekelhaftelender Zeit ein großer Mann sein. Einen Pätus wird sie hinrichten, aber dich wird sie mit Lorbeern kränzen (69)! — Der Cynismus der geschlechtlichen Verhältnisse gestattet zwischen der Natur und der entschiedenen Unnatur noch einen Spielraum ekler Lüstelei, auf den wir hier nicht eingehen wollen (70). Die Komik selber, wenn sie dergleichen durch die Zote auch ins Burleske treibt, kann doch das Häßliche nicht daraus eliminiren. Wir rechnen hieher z. B. aus des Aristophanes Lysistrata die an sich höchst komische Scene, wo Myrrhine die Begierden des Kinesias aufs Äußerste steigert und ihn dann stehen läßt (71). Kommt zu solchen Situationen und Empfindungen noch das Alter hinzu, so wächst die Widrigkeit. Horaz hat sie in der achten Ode der Epoden geschildert (72). Die Unnatur als die Verkehrung des Naturgesetzes durch die Freiheit oder richtiger Frechheit des menschlichen Willens ist durchaus ekelhaft. Die Sodomiterei, die Päderastie, die lüstern raffinir-

ten Arten des Beischlafs (bei den Alten z. B. ἁρμα, φιλοτης) u. s. w. sind scheußlich. Die Pornographen stellten auch solche erotische Scenen dar, die man libidines oder spinthria nannte und worüber man die gelehrteleganten Erläuterungen von Raoul Rochette zum Musée secret von Herculanum und Pompeji von Ainé und Barré, Paris 1840, nachlesen möge. Nach des Plinius Bericht kaufte z. B. Tiberius zu einem ungeheuren Preise ein Gemälde des Parrhasius, es in seinem Schlafzimmer aufzuhängen. Dies Bild stellte die Atalanta dar, wie sie dem Meleager auf ekelhaft obscöne Weise mit dem Munde zu Willen war. Mit Panofka (73) eine Parodie darin zu sehen, scheint uns zu mißlich.

c) Das Böse.

Das Abgeschmackte ist das theoretisch Scheußliche; das Ekelhafte ist das sinnlich Scheußliche, das aber, wie wir erkannt haben, in seinen unnatürlichen Extremen schon mit dem praktisch Scheußlichen, mit dem Bösen zusammenhängt. Der böse Wille ist das ethisch Häßliche. Als Wille für sich fällt er in die reine Innerlichkeit. Um aber ästhetisch möglich zu werden, muß er theils von Innen aus sich in die Häßlichkeit der Gestalt symbolisch reflectiren, theils sich als That äußern und zum Verbrechen werden. Schon Homer hat den Thersites so geschildert, daß er sein zänkisches Wesen in einer conformen Gestalt erscheinen läßt, Ilias, II., 214:

Immer verkehrt, nicht der Ordnung gemäß, mit den Fürsten zu hadern,
Wo ihm nur etwas erschien, das lächerlich vor den Argeiern
Wäre. Der häßlichste Mann vor Ilios war er gekommen:
Schielend war er, und lahm am andern Fuß; um die Schultern

Höckerig, gegen die Brust ihm geengt, und oben erhub sich
Spitz sein Haupt, auf der Scheitel mit dünnlicher Wolle besäet.
Widerlich war er vor allen des Peleus' Sohn und Odysseus.

Wir müssen für unsere Untersuchung den ästhetischen Gesichtspunct dem ethischen voranstellen. Man erwarte hier also nicht eine Abhandlung über den Begriff des Bösen; dieser gehört der Ethik; die Aesthetik hat ihn vorauszusetzen und sich nur mit der Form der Erscheinung zu beschäftigen, inwiefern dieselbe den moralisch häßlichen Inhalt in einer adqäuaten und mit den Gesetzen des Schönen verträglichen Manier auszudrücken vermag. Es kommt hier auf die Begriffe des Verbrecherischen, Gespenstischen und Diabolischen an. Das Verbrecherische nämlich ist die empirisch objective Wirklichkeit des bösen Willens. Aber diese Wirklichkeit ist, verglichen mit der Idee des Willens als dem Guten, die Unrealität ihres Begriffs. Als Erscheinung wirklich, ist ihr Wesen das Nichts des Unwesens. Die Gewißheit dieser Nichtigkeit in dem Handelnden ist sein böses Gewissen. Von der Schuld des Bösen ist das Bewußtsein, mit der positiven Verletzung der Idee des Guten zugleich etwas in sich Nichtiges hervorgebracht zu haben, unzertrennlich und dies Scheindasein des Bösen daher an ihm selbst das Gespenstische. Die Vorstellung des Verbrechers erzeugt aus seiner Schuld die Vorstellung eines unheimlichen, jenseitigen, dunkeln, rächenden Wesens. Weiß der Wille endlich sich als den principiell bösen, der sich als den Schöpfer einer Welt des Nichts benimmt und daran seine widrige Freude hat, so wird er diabolisch. Ein solcher Wille ist in seiner Negativität zugleich dämonisch und dies Dämonische ist in seiner Erscheinung das Gespenstische.

α. Das Verbrecherische

Daß im tiefsten Grunde das Schöne mit dem Guten Eines ist, ist nicht blos eine Idiosynkrasie des schönredenden Platon, vielmehr die volle Wahrheit. Eben so wahr ist es daher, daß das Häßliche an und für sich mit dem Bösen identisch ist, sofern nämlich das Böse das radicale, das absolute, das ethische und religiöse Häßliche ist. Dehnt man jedoch diese Identität so weit aus, daß die Ursache des Häßlichen überhaupt im Bösen liegen soll, so ist das eine Ueberspannung seines Begriffs, die unausbleiblich zu unwahren und gewaltthätigen Abstractionen führen muß; denn, wie in der Einleitung gezeigt worden, kann das Häßliche auch auf vielfach andere Weise aus der Freiheit des Daseins überhaupt entstehen. Man verwechselt das Häßliche als solches mit dem Maximum seiner Erscheinung, die allerdings erst durch das Böse hervorgebracht werden kann, weil dies erst der tiefste Widerspruch der Idee mit sich selber ist. Das Böse als die Urlüge des Geistes kann für den Verstand und die Phantasie interessant sein, wird aber nothwendig, selbst in dieser Form, den gründlichsten Abscheu erregen. Der böse Wille gibt sich durch die böse That eine objective Existenz, deren grundlose Willkür die absolute Nothwendigkeit der Freiheit durchbricht, um derenwillen allein das ganze Universum da ist. Das Verbrechen kann seinen Zusammenhang mit der nothwendigen Freiheit nicht von sich abstreifen, da es nur durch seinen selbstbewußten Widerspruch gegen dieselbe Verbrechen ist. Durch diesen Zusammenhang wird es als ein ästhetischer Gegenstand möglich, denn mit ihm muß auch sein immanenter Gegensatz, die wahre Freiheit, zum Vorschein kommen und am Verbrechen seine Hohlheit und Lüge offenbar machen. In diesem Zusammenhang begründet sich

auch die seit Schiller so oft wiederholte Forderung, daß das Verbrechen, ästhetisch möglich zu werden, groß sein müsse, weil es dann Muth, List, Klugheit, Kraft, Ausdauer, in nicht gewöhnlichem Grade erfordert und damit wenigstens die formale Seite der Freiheit enthält.

Diese hier angedeuteten Begriffe sind nunmehr seit der Aristotelischen Poetik so oft und, zuletzt von Vischer, so genügend auseinandergesetzt, daß wohl kein Punct unseres Themas in gleichem Grade ausgearbeitet und in der allgemeinen Vorstellung geläufig ist. Wir werden uns deshalb hier nur auf wenige Bemerkungen beschränken.

Dem Inhalt nach sind alle diejenigen Verbrechen unvermögend, ästhetische Objecte zu sein, die wegen ihrer Alltäglichkeit und Geringfügigkeit und wegen des geringen Aufwandes von Intelligenz und Wille, den ihr Begehen erfordert, in die Kategorie der Gemeinheit des Gewöhnlichen fallen. Der kleinliche Egoismus, der ihnen zu Grunde liegt und nur den Acten der Polizei und des correctionellen Gerichts Nahrung liefert, ist zu untergeordnet, als daß er die Kunst beschäftigen dürfte. Seine Verbrechen sind oft kaum Thaten zu nennen, so sehr gehen sie oft aus einem Kreise der Rohheit und Unbildung, der Faulheit und Noth, der Beschänktheit und habituell gewordenen Schuftigkeit hervor.

Accessorisch, in Verbindung mit höhern Motiven, als Episode, als Nebenglied in einer größern Verkettung, wird das gemeine Verbrechen schon ästhetisch möglich, weil es dann in dem weitern Zusammenhange als ein sittengeschichtliches Moment erscheint. Haß, Rachsucht, Eifersucht, Spielwuth, Ehrgeiz, sind schon ästhetischer, als der Diebstahl, als die Fälschung, als der Betrug, als die grobe Unkeuschheit, als der Mord, nur des Habens und Genießens willen.

Sie nehmen daher in der epischen und dramatischen Unterhaltungsliteratur einen ungeheuren Spielraum ein. Das Verbrechen an sich ist natürlich verabscheuenswerth, allein durch die culturhistorische, psychologische und ethische Verflechtung, in der es erscheint, gewinnt es schon ein höheres Interesse. Die Engländer sind in dieser Gattung von jeher die Meister gewesen. Schon in ihren alten Balladen können wir dem criminalistischen Zuge begegnen. Das Theater vor und nach Shakespeare's Zeit wimmelte von solchen Dramen, unter denen sich manche sogar von unbekannten Autoren, wie das Trauerspiel Arden von Feversham (74), lange erhalten haben. Später hat der Roman diese Mission bei ihnen übernommen und die ersten Autoren haben nicht verschmäht, in einer Gattung zu arbeiten, die von unsern Classikern kaum berührt worden ist. Bulwer's Paul Clifford, Eugen Aram, von Nacht zu Morgen u. s. w., oder Boz' Oliver Twist sind solche Materien. Im Pelham hat Bulwer die fashionabelste Aristokratie, aber zugleich die extremste Verworfenheit des systematischen Diebs- und Räuberhandwerks in der ausführlichsten Breite geschildert. Nach den Engländern haben die Franzosen erst seit der Julirevolution in solchen Motivirungen sich gefallen. Die brillante Tyrannei und die Hofverschwörung, die Liebe und die Liederlichkeit als feine Galanterie wie als Orgie, waren bis dahin ihre bevorzugten Themata gewesen. Erst mit dem Bewußtsein über das welthistorische Auftreten des Proletariats hat sich auch bei ihnen die Neigung zur poetisirenden Behandlung des Criminalverbrechens in raschem Zuge entwickelt und zwar, ihrer socialen Natur nach, auch erst im Drama, dann im Roman. Casimir Delavigne, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, Victor Hugo und Eugene Sue

sind die Classiker dieser Tendenz geworden, der aber noch eine große Menge derjenigen Dramatiker zweiten und dritten Ranges sich anschließt, die für die Boulevardstheater, besonders für das der Porte St. Martin und Ambigu comique arbeiten, wie Dumanoir, Pyat, Melesville u. A. D'Arlington, le docteur noir, le pacte de Famine, Marie Jeanne, le marché de Londres, le chiffonier, les deux forçats on le Moulin de St. Alderon, Marie Lafarge, la chambre ardente, l'homme en masque de fer u. s. w. sind solche Schauerstücke, in denen die grellsten Contraste Stundenlang die Nerven des Publicums spannen. Noth bis zum Verhungern, Verbrechen aus Leichtsinn, aber auch aus kältester Berechnung, falsches Spiel, Wechselfälschung, Mord in allen Formen bis zum Giftmorde und Selbstmorde, Schwelgerei, Grausamkeit, Kinderdiebstahl, Incest, Ehebruch, Verrath, alle Scheußlichkeiten der brutalen Gesinnung sind in diesen Dramen dargestellt, die man zum großen Theil auch dem Deutschen Repertoir angeeignet hat. Indem aber die Deutschen doch die Horreurs der Forfaits nicht in ihrer ganzen Französischen Nacktheit haben belassen mögen, sind aus den Bearbeitungen noch viel fatalere Producte hervorgegangen, denn die infernalische Motivirung der finistren Handlungen, die im Deutschen gewöhnlich abgekürzt, wohl gar unterdrückt wird, gibt ihnen doch noch eine psychologischere Berechtigung, und das Aeßerste der Schändlichkeiten, die man erblickt, gewinnt nur durch die ganz und gar nichtswürdig originelle Weise, mit der es vollbracht wird, ein Interesse. Den sogenannten socialen Roman der heutigen Franzosen, der unter der Regierung der Julidynastie so viele Giftblüthen getrieben hat, haben wir schon nach einzelnen Seiten hin so oft berühren müssen, daß wir ihn hier wohl nur zu nennen brauchen.

Das furchtbarste Product dieser Sphäre, le nom de Famille von August Luchet, ist glücklicherweise, so viel uns bekannt, nicht ins Deutsche übersetzt. Die kindische, im letzten Decennium bis zu einem für eine große Nation scandalösen Wetteifer ausgeartete Gier der Deutschen, die Romane der Engländer und Franzosen zu übersetzen, während sie noch erscheinen und bevor noch ein Urtheil über ihren ethischen und ästhetischen Werth möglich ist, erklärt vielleicht die Schwäche, die wir selber auf diesem Gebiet zeigen. Nur im Ritter- und Räuberroman begehen auch wir noch immer die empörendsten Verbrechen mit einer gewissen naiven Originalität, die aber zu geschmacklos ist, das Interesse der Franzosen und Engländer zu erregen und ihnen zur Uebersetzung Lust einzuflößen (75).

Gehen wir aus der Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft heraus, so wird das Verbrechen wiederum ästhetischer durch Motive, welche den höhern Gebieten des Staates oder der Religion entnommen sind, denn mit solcher Begründung wird der Einzelne aus dem beschränkten Kreise kleinlich egoistischer Antriebe und untergeordneter Zufälligkeiten heraus gerissen. Die Verbrechen, die begangen werden, sind materiell dieselben, wie in der bürgerlichen Sphäre, Verrath, Ehebruch, Gewaltthat, Mord. Allein indem sie ihren Ursprung aus allgemeineren Verhältnissen entnehmen, erwerben sie sich das Recht einer gewissen Nothwendigkeit, und indem mit dem Leben hervorragender, insbesondere fürstlicher Persönlichkeiten, unmittelbar große Veränderungen des Staats und der Gesellschaft unmittelbar verknüpft sind, steigert sich unsere Theilnahme. Durch die Verwicklung der großen Mächte des Lebens werden Conflicte möglich, die den Einzelnen schuldig werden lassen, indem er doch zugleich nicht

im Sinn des gemeinen Verbrechers schuldig ist. Es sind hier drei Fälle möglich. Erstlich kann das Verbrechen nicht als Verbrechen begangen werden; es ist eine Schuld, aber eine, indem sie begangen wurde, nicht als Verbrechen vollbrachte. Zweitens kann das Verbrechen mit dem vollkommensten Bewußtsein über seine Bosheit begangen werden. Drittens kann die Schuld in der Unschuld bestehen, die von der Brutalität aufgeopfert wird. Für den ersten Fall ist der Sophokleische Oedipus, für den zweiten Shakespeare's Richard III., für den dritten Lessings Emilie Galotti das bekannteste Beispiel. Wir sind hiermit bei dem Tragischen angelangt, dessen Wesen einer besondern Auseinandersetzung nicht bedarf. Das Verbrechen im erstern Fall wird ästhetisch möglich, weil es, obwohl ein Werk der Freiheit des Einzelnen, doch nicht eigentlich That ist. Vollbracht wird es eigentlich von der Nothwendigkeit des pragmatischen Causalnexus und eben hiermit wird dem Verbrechen die persönliche Häßlichkeit genommen. Im zweiten Fall wird das Verbrechen durch das gerade Gegentheil ästhetisch möglich, nämlich durch die vollkommenste selbstbewußte Freiheit. Der Böse kann uns natürlich durch den Inhalt seines Thuns nur Abscheu erwecken; durch die Form seines Handelns aber schauen wir die Freiheit von ihrer formalen Seite, nämlich der Selbstbestimmung, auf dem Gipfel ihrer Virtuosität an. Daß ein solcher Bösewicht in dem gesammten Complex der Umstände auch durch sein für ihn ungerechtes Handeln doch zugleich in anderer Beziehung ein Organ der göttlichen Gerechtigkeit werden kann, würde ihn ästhetisch noch nicht erträglicher machen. Aber seine außerordentliche Intelligenz und die riesige Stärke seines Willens bringen einen dämonischen Eindruck hervor, denn die Virtuosität der subjectiven

Freiheit im Widerspruch mit ihrem negativen Inhalt läßt uns hier, wie Christus vom ungerechten Haushalter, urtheilen, daß sie an sich nachahmenswerth sein würde. Im dritten Fall wird die Aufhebung des Häßlichen im Verbrechen dadurch bewirkt, daß die Reinheit, die Tugend, die Unschuld ihm zum Opfer fällt. Die Häßlichkeit des Verbrechens erscheint hier um so scheußlicher, je vergeblicher es die Freiheit der Unschuld bestürmt. Die sieghafte Selbstgewißheit derselben ist es, die uns, dem Verbrechen gegenüber, auch in ihrem äußern Untergange frei aufathmen läßt. Die Tragödie schließt für diesen Fall Manches von sich aus, was der epischen Darstellung noch erlaubt ist, weil sie die ganze Breite der Vermittelung in sich aufnehmen kann, wo das Drama epitomatorisch und epigrammatisch zu Werke gehen muß. Wir wollen auch dies an einem Beispiel verdeutlichen. Shelley hat in seiner Cenci eine seltene Kunst bewiesen, einen höchst widerwärtigen Stoff mit poetischem Hauch darzustellen, allein für das Drama ist derselbe doch ungeeignet. Der alte Cenci, der Tyrann der Seinen, erfährt bei einem Gastmahl den Tod zweier Söhne und dankt dafür dem Himmel öffentlich. Alles entfernt sich in Entsetzen. Er beschließt, seine Tochter Beatrice zu schänden, um sie an Leib und Seele zu verderben. Beatrice und ihr Bruder Giacomo, im Verein mit ihrer Stiefmutter Lucretia, lassen ihn durch Banditen tödten. Der Mord wird entdeckt und die Schuldigen werden hingerichtet. Dies ist in wenigen Worten der Hauptinhalt jener bekannten gräßlichen Geschichte. Dieser Stoff ist nicht für das Drama passend, nicht nur wegen der Unnatur, weil der teuflische Vater die Tochter schänden will, sondern auch, weil nur die Erzählung alle die scheuseligen Nebenumstände darzulegen vermag, welche

die ganze Lage dieser Unglücklichen zu einer schlechthin exceptionellen machten; welche die Qualen, mit denen der alte Francesco die Seinigen marterte, zu einer Hölle ohne Gleichen umschufen; welche die Entdeckung herbeiführten und welche den Papst vermochten, trotz der Verwendung so vieler angesehener Römer, ja selbst einiger Cardinäle, das Todesurtheil für Beatrice, Lucretia und Giacomo zu bestätigen. Shelley hat sich in diesen Puncten mit Andeutungen begnügen müssen, die namentlich den dritten Act, der den Entschluß Beatrice's zum Morde ihres Vaters motivirt, zu einem höchst peinlichen machen. Aus diesem nämlichen Grunde darf auch die Malerei uns manche Verbrechen nicht zur Anschauung bringen, die in dem epischen Vortrag noch möglich sind. Die Alten haben den Maler Timomachos gelobt, daß er den Ajax gemalt hat nach der blutigen Raserei seines Wahnsinns und die Medea vor der Vollbringung des Mordes ihrer Kinder, wie auch eines der Herculanischen Gemälde sie uns darstellt. Die Kinder sitzen unter der Aufsicht des Pädagogen Würfel spielend an einem Tisch, während sie finsterblickend, im Kampfe mit sich, seitwärts steht, das verhängnißvolle Schwert in den Händen zuckend. Ist dem Maler vergönnt, eine Folge von Scenen darzustellen, die einander erklären helfen, so wird auch ihm eine gewisse Epik möglich, wie in den Schinkelschen von Cornelius ausgeführten Fresken in der Vorhalle des alten Berliner Museums oder in Hogarths Bilderreihe vom Lebenslauf des idle und des industrious prentice. Diese ist ein genrebildlicher Roman, in welchem wir die einzelnen Momente durch ihren Zusammenhang verstehen können. Hogarth nach seiner Manier, das Charakteristische auf die Spitze zu treiben, hat es auf der Seite des faulen Lehr-

lings nicht an Entsetzlichkeiten fehlen lassen und das Elend des Verbrechers in den nacktesten Farben gemalt, wie z. B. in jener Scene, wo der Faule auf einer schmuzigen Dachkammer mit einer Dirne im Bette liegt, ein Nachtgeschirr mitten zwischen Resten eines Mahles steht, eine Katze durch den Kamin einer Ratte nachspringt, die an dem Lager vorüberhuscht und der Faule vor Schrecken auffährt, indessen die Dirne die gestohlenen Ohrringe mit stumpfsinniger Eitelkeit und Freude betrachtet.

Gewöhnlich ist in den Aesthetiken bei dem Begriff des Tragischen nur von der Tragödie die Rede, allein es sollte billig seine epische Darstellung, die in der Ballade, im Roman einen so großen Umfang gewonnen hat, mit herangezogen werden. Und eben so ist bei dem Tragischen schon ein gewisser Kreis des Schrecklichen herkömmlich, während derselbe ein ungleich größerer und vielseitiger ist. Wir haben in Betreff des Verbrechens erstlich das gemeine, schlechthin prosaische unterschieden, dem sich kaum durch die sorgfältigste Psychologie ein Interesse abgewinnen läßt, wie Auerbach in einigen seiner neuen Dorfgeschichten versucht hat. Zweitens haben wir das Verbrechen unterschieden, wie es aus den Verwicklungen der bürgerlichen Gesellschaft, aus den Leidenschaften des Egoismus hervorgeht. Drittens das tragische Verbrechen, dem nämlich in den öffentlichen Zuständen der Gesellschaft, des Staats und der Kirche, eine Berechtigung zu Theil wird, die wir selbst einem Richard III. oder Macbeth nicht absprechen können. Je tiefer das Verbrechen mit den großen Interessen der Gesellschaft des Staats und der Kirche verschmolzen ist, um so fürchterlicher wird es zwar durch seine Folgen, die sich auf Tausende erstrecken, allein um so idealer wird es auch und verliert durch dies Pathos

an Häßlichkeit. Es erscheint weniger als Absicht eines beschränkten Egoismus, mehr als Werk eines Irrthums, der aus den Umständen sich dem Helden aufgedrängt hat, wie bei Fiesko, Wallenstein, Macbeth, Pugatschef u. s. w. Materiell genommen sind die Verbrechen der hohen Tragödie dieselben, wie in der Sphäre des gemeinen bürgerlichen Trauerspiels; es ist auch Raub, Mord, Ehebruch, Verrath. Weshalb aber erscheinen sie edel? Oder, wenn dieser Ausdruck zu viel sagen sollte, doch jedenfalls vornehm? Warum ist der Diebstahl einer Krone doch etwas Anderes, als der Diebstahl eines Paars silberner Löffel? Aus keinem andern Grunde offenbar, als weil die Natur des Objects ein ganz anderes Pathos nothwendig macht und, einen Kampf auf Leben und Tod involvirend, uns in Beziehungen hinausversetzt, die wir bei kleinlich privaten Leidenschaften nicht haben können.

Das, was im Verbrechen das Unsittliche ist, kann nicht ins Komische gewendet werden, wenn nicht von seiner ethischen Bedeutung mehr oder weniger abstrahirt und sein Geschehen unter andern Gesichtspuncten dargestellt wird. Es muß nur das intellectuelle Element hervorgehoben werden, wie z. B. wenn die Lüge als Uebertreibung der unbeherrschten Phantasie, als Nothlüge, als Schelmerei und Scherz auftritt, denn in diesem Fall ist ihr die Gravität des ethischen Elementes von vorn herein genommen und wir ergötzen uns an ihr lediglich von Seiten des Verstandes. Der soldatische Großsprecher, wie er bei Plautus und Terentius vorkommt, begeht kein Verbrechen, wenn er uns als ein an sich sehr harmloses Subject mit der plumpen Erfindung seiner Aufschneidereien amüsirt, die durch ihre Widersprüche sofort sich selbst richten. Unmoralisch ist und bleibt die Lüge, aber als

eine unschädliche Posse, wie sie auch bei einem Falstaff, einem Münchhausen und ähnlichen Figuren erscheint, wird sie lächerlich. Benedix hat ein Lustspiel: das Lügen, sehr glücklich darauf basirt, daß ein sehr wahrheitsliebender Mann, der seine Braut auf einigen Lügen nach Weiberart ertappt, endlich aus bloßer Caprice, das Lügen doch auch einmal zu versuchen, eine höchst gleichgültig scheinende Unwahrheit vorbringt. Aber dies Nichts, nämlich eines Abends auf einem Schimmel nach einem Wäldchen zugeritten zu sein, zieht die herbsten Consequenzen nach sich, so daß man ihn sogar gefänglich einziehen will. Nun versichert er, jenen Ritt blos erfunden zu haben, um doch zu sehen, ob denn das Lügen eine solche Kunst sei, allein da man ihn stets als den strengsten Freund der Wahrheit gekannt hat, so will man ihm anfänglich schlechterdings nicht glauben, daß er diesmal wirklich gelogen. Wenn Jemand durch einen leichtsinnigen Hang, ohne Andern schaden zu wollen, lügt, wie in Schmidts Lustspiel, der leichtsinnige Lügner, so erscheint die Lüge mehr als ein Naturproduct, denn als ein moralisches Vergehen. Sie wird zu dem, was wir Temperamentsfehler nennen. — Der Verrath, um komisch zu sein, muß wie die Lüge behandelt werden, nämlich nur als eine schelmische Verrätherei. Die Intrigue spielt einen Betrug, um die Schwäche und Eitelkeit, die falsche Selbstgewißheit und Heuchelei, in ihren eigenen Netzen zu fangen. Wenn Madame Orgon ihren Gatten unter dem Tisch versteckt und nun die zudringlichen Erklärungen des gleißnerischen Tartüffe mit scheinbarer Empfänglichkeit aufnimmt, ihren Gemahl von der Schändlichkeit des Scheinfrommen zu überzeugen, so erfreuen wir uns ethisch und ästhetisch an dieser Entlarvung. Alte Vormünder, die des Vermögens halber

ihre jungen und schönen Nichten zur Heirath zwingen wollen, wie Doctor Bartolo im Barbier von Sevilla, verdienen, wie er, geprellt zu werden und wir sympathisiren sofort, dem habsüchtigen Alten entgegen, mit allen Listen, die ihn in seinen schnöden Ränken zu Schanden machen. — Der Ehebruch, als wirklicher Ehebruch, läßt keine komische, nur eine tragische Behandlung zu (76). In einer Unzahl mittelaltriger Geschichtchen, Französischer Contes, Italienischer Novellen (77), Deutscher Schwänke, ist der Ehebruch nur von Seiten des Verstandes dargestellt worden, nämlich die Hindernisse zu überwinden, die sich den Liebenden entgegenstellen. Das sittliche Moment ist ganz ignorirt und durch solche Abstraction allerdings eine Komik möglich gemacht. Kotzebue freilich hat in seinem Schauspiel Menschenhaß und Reue, den Ehebruch auch in einer Weise dargestellt, die nicht tragisch und auch nicht komisch ist. Er wird nämlich, wie das empirisch der Welt Lauf, verziehen — der Kinder wegen. Meinau und Eulalie sehen sich nach vier Jahren wieder. Ihre Zusammenkunft schließt mit dem erschütternden Entschluß der Wiedertrennung. Da eilen die Kinder, diese wahren Helden Kotzebue's, herbei — und halten Vater und Mutter zusammen. Kotzebue hat damit nur eine höchst traurige, aber sehr gewöhnliche Thatsache ausgedrückt, daß nämlich viele Ehen, innerlich untergraben, auch äußerlich zusammenbrechen würden, wenn nicht der Gedanke, den Kindern gegenüber mit dem öffentlichen Eingeständniß der Schuld die Pietät in ihnen zu vergiften, die Eltern in leidlicher Scheineinheit zusammenhielte. Diese Motivirung, der tragischen Resignation die Spitze abzubrechen, ist es unstreitig gewesen, welche diesem Schauspiel durch ganz Europa hin einen so beispiellosen Erfolg erwarb und unter den Damen selbst die Eulalienhüte in Mode brachte.

Der Mord endlich kann komisch nur als Parodie erscheinen. Er wird zum possenhaften Spiel übertrieben, wie wir in neuerer Zeit viel solcher schaudriger, maudriger Morithaten in den Münchener fliegenden Blättern, in den Musenklängen aus Deutschlands Leierkasten, in den Düsseldorfer Monatsheften u. s. w. haben besingen hören. Wäre das Wort nicht doch noch zu gut dafür, so könnte man sie tragikomisch nennen.

β. Das Gespenstische.

Das Leben scheuet seiner Natur nach den Tod. Vom Todten ist schon oben gehandelt. Es wird zum Gespenstischen, wenn es, seiner Natur entgegen, doch wieder als das Lebendige erscheint. Der Widerspruch, daß das Todte dennoch lebendig sein solle, macht das Grauen der Gespensterfurcht aus. Das gestorbene Leben als solches ist nicht gespenstig. Wir können bei einem Leichnam unbefangen wachen. Würde aber ein Windhauch seine Decke bewegen oder würde das Flackern des Lichts uns seine Züge ungewiß machen, so würde der bloße Gedanke des Lebens in dem Todten, der uns außerdem vielleicht sehr angenehm sein kann, zunächst etwas Gespenstisches an sich haben. Mit dem Tode schließt für uns das Diesseits ab; die Eröffnung des Jenseits durch einen schon gestorben Gewesenen hat den Charakter einer furchtbaren Anomalie. Der Gestorbene, dem Jenseits angehörig, scheint Gesetzen zu gehorchen, die wir nicht kennen. Mit dem Abscheu vor dem Todten als einem der Verwesung verfallenen Dasein, mit der Ehrfurcht vor dem Todten als einem geweiheten Wesen, mischt sich das absolute Mysterium der Zukunft. Wir haben für unsere ästhetischen Zwecke die Vorstellung von Schatten und Gespenst auseinanderzu-

halten, wie die Römer ähnlich zwischen Lemuren und Larven unterschieden. Die Vorstellung von Geistern, die ursprünglich einer andern Ordnung angehören, hat zwar etwas Außerordentliches, auch wohl Grauenhaftes, aber nichts Gespenstisches an sich. Dämonen, Engel, Kobolde, sind, was sie sind, von Hause aus, sind es nicht erst durch den Tod geworden. Sie stehen über den Schatten. Zwischen dem Gespenst und dem Lebenden steht die eigenthümliche Vorstellung des Vampyrismus. Der Vampyr wird als ein Todter vorgestellt, der das Grab im Schein voller Lebendigkeit zeitweise verläßt, das junge, warme Leben zu ergreifen und ihm das Blut auszusaugen. Der Vampyr ist schon gestorben und doch gelüstet ihn noch, gegen das Wesen des Todten, nach Nahrung, und zwar nach dem blühenden Leben selber. Durch Göthe's Braut von Korinth, durch Byron's Erzählung und Marschners Oper: der Vampyr, ist diese Grabphantasie auch bei uns bekannt genug geworden. Als Sage ist sie unter den Griechischen und Serbischen Völkern dasselbe, was die Sage von den Wehrwölfen (loups garoux) unter den Romanischen. In den Mährchen von Tausend und Einer Nacht kommt auch die Vorstellung von Menschen vor, die das Gelüst haben, Leichen zu genießen, das Leben also mit der Verwesung des Todes zu ersättigen, die sogenannten Gulen. Diese Orientalischen Lamien sind noch widerwärtiger, als die Vampyre, weil sie noch unnatürlicher sind.

Der Todte als einfacher Schatten erscheinend kann den Eindruck des Fremden machen, braucht aber durchaus nicht häßlich zu sein. Er kann im Wesentlichen dieselbe Gestalt, wie im Leben, haben, nur etwa ins Bleiche, Farblose verschwimmend. In den Persern hat Aeschylos den

Schatten des Dareios vom Chor aus der Unterwelt heraufklagen lassen, und als er nun ihm und der Atossa erscheint, läßt der Dichter den Chor (V. 690.) nur sagen:

Mich ergreift Scheu vor dem Anschaun,
Mich ergreift Scheu vor der Anred',
O Du alt ehrwürdiger König!

gibt aber durch kein Wort zu erkennen, daß in der Erscheinung als solcher irgend etwas Widriges liege. So ist es der Fall auch mit den Schatten, die in der Odyssee aus dem Hades sich zur Opfergrube des Odysseus drängen. So mit dem Schatten des Samuel, den die Todtenbeschwörerin von Endor für den Saul erscheinen läßt. In einer für unsere Aufgabe sehr wichtigen Betrachtung über: der Tänzerin Grab (Werke, 44, 194 ff.) hat Göthe das Wesen des Schattenhaften, Lemurenhaften, so vortrefflich auseinandergesetzt, daß wir uns nicht enthalten können, Folgendes herauszuheben. Es sind drei Bilder, eine cyklische Trilogie. „Das kunstreiche Mädchen erscheint in allen dreien, und zwar im ersten die Gäste eines begüterten Mannes zum Hochgenuß des Lebens entzückend; das zweite stellt sie vor, wie sie im Tartarus, in der Region der Verwesung und Halbvernichtung, kümmerlich ihre Künste fortsetzt; das dritte zeigt sie uns, wie sie, dem Schein nach wieder hergestellt, zu jener ewigen Schattenseligkeit gelangt ist." Die erste Tafel stellt nun die Tänzerin bei einem Gastmahl in der Rolle eines Bakchischen Mädchens dar, die Bewunderung jeder Altersstufe erregend. Das zweite Bild faßt sie im Uebergang von der Ober- zur Unterwelt auf. „Wenn auf dem ersten die Künstlerin uns reich und lebensvoll, üppig, beweglich, graciös, wellenhaft und fließend erschien, so sehen wir hier, in dem traurigen lemurischen Reiche, von Allem

das Gegentheil. Sie hält sich zwar auf einem Fuße, allein sie drückt den andern an den Schenkel des erstern, als wenn er einen Halt suchte. Die linke Hand stützt sich auf die Hüfte, als wenn sie für sich selbst nicht Kraft genug hätte; man findet hier die unästhetische Kreuzesform, die Glieder gehen im Zickzack, und zu dem wunderlichen Ausdruck muß selbst der rechte aufgehobene Arm beitragen, der sich zu einer sonst graciös gewesenen Stellung in Bewegung setzt. Der Standfuß, der aufgestützte Arm, das angeschlossene Knie, alles gibt dem Ausdruck des Stationairen, des Beweglich-unbeweglichen: ein wahres Bild der traurigen Lemuren, denen noch so viel Muskeln und Sehnen übrig bleiben, daß sie sich kümmerlich bewegen können, damit sie nicht ganz als durchsichtige Gerippe erscheinen und zusammenstürzen. Aber auch in diesem widerwärtigen Zustande muß die Künstlerin auf ihr gegenwärtiges Publicum noch immer belebend, noch immer anziehend und kunstreich wirken. Das Verlangen der herbeieilenden Menge, der Beifall, den die ruhig Zuschauenden ihr widmen, sind hier in zwei Halbgespenstern sehr köstlich symbolisirt. Sowohl jede Figur für sich, als alle drei zusammen componiren vortrefflich und wirken in Einem Sinne zu Einem Ausdruck. — Was ist aber dieser Sinn, was ist dieser Ausdruck? Die göttliche Kunst, welche Alles zu veredeln und zu erhöhen weiß, mag auch das Widerwärtige, das Abscheuliche nicht ablehnen. Eben hier will sie ihr Majestätsrecht gewaltig ausüben; aber sie hat nur Einen Weg, dies zu leisten: sie wird nicht Herr vom Häßlichen, als wenn sie es komisch behandelt; wie denn ja Zeuxis sich über seine eigene ins Häßlichste gebildete Hekuba zu Tode gelacht haben soll. — Bekleide man dieses gegenwärtige lemurische Scheusal mit weiblich

jugendlicher Muskelfülle — so wird man eine von den komischen Posituren sehen, mit denen uns Harlekin und Colombine unser Leben lang zu ergötzen wußten. Verfahre man auf dieselbe Weise mit den beiden Nebenfiguren, und man wird finden, daß hier der Pöbel gemeint sei, der am meisten von solcherlei Vorstellungen angezogen wird."

„Es sei mir verziehen, daß ich hier weitläufiger als vielleicht nöthig wäre, geworden; aber nicht jeder würde mir, gleich auf den ersten Anblick, diesen antiken humoristischen Geniestreich zugeben, durch dessen Zauberkraft, zwischen ein menschliches Schauspiel und ein geistiges Trauerspiel eine lemurische Posse, zwischen das Schöne und Erhabene ein Fratzenhaftes hineingebildet wird. Jedoch gestehe ich gern, daß ich nicht leicht etwas Bewundernswürdigeres finde, als das ästhetische Zusammenstellen dieser drei Zustände, welche Alles enthalten, was der Mensch über seine Gegenwart und Zukunft wissen, fühlen, wähnen und glauben kann."

„Das letzte Bild wie das erste spricht sich von selbst aus. Charon hat die Künstlerin in das Land der Schatten hinübergeführt, und schon blickt er zurück, wer allenfalls wieder abzuholen drüben stehen möchte. Eine den Todten günstige und daher auch ihr Verdienst in jenem Reich des Vergessens bewahrende Gottheit blickt mit Gefallen auf ein entfaltetes Pergamen, worauf wohl die Rollen verzeichnet stehen mögen, in welchem die Künstlerin ihr Leben über bewundert worden. — Cerberus schweigt in ihrer Gegenwart, sie findet schon wieder neue Bewunderer, vielleicht schon ehemalige, die ihr zu diesen verborgenen Regionen vorausgegangen. Eben so wenig fehlt es ihr an einer Dienerin; auch hier folgt ihr eine nach, welche, die ehemaligen Functionen fortsetzend, den Shwal für die Herrin

bereit hält. Wunderschön und bedeutend sind diese Umgebungen gruppirt und disponirt, und doch machen sie, wie auf den vorigen Tafeln, blos den Rahmen zu dem eigentlichen Bilde, zu der Gestalt, die hier wie überall entscheidend hervortritt. Gewaltsam erscheint sie hier, in einer Mänadischen Bewegung, welche wohl die letzte sein mochte, womit eine solche Bakchische Darstellung beschlossen wurde, weil darüber hinaus Verzerrung liegt. Die Künstlerin scheint mitten durch den Kunstenthusiasmus, welcher sie auch hier begeistert, den Unterschied zu fühlen des gegenwärtigen Zustandes gegen jenen, den sie so eben verlassen hat. Stellung und Ausdruck sind tragisch, und sie könnte hier eben so gut eine Verzweifelnde als eine vom Gott mächtig Begeisterte vorstellen. Wie sie auf dem ersten Bilde die Zuschauer durch ein absichtliches Wegwenden zu necken schien, so ist sie hier wirklich abwesend; ihre Bewunderer stehen vor ihr, klatschen ihr entgegen, aber sie achtet ihrer nicht, aller Außenwelt entrückt, ganz in sich selbst hineingeworfen. Und so schließt sie ihre Darstellung mit den zwar stummen, aber pantomimisch genugsam deutlichen, wahrhaft heidnisch tragischen Gesinnungen, welche sie mit dem Achill der Odyssee theilt, daß es besser sei, unter den Lebendigen als Magd einer Künstlerin den Shwal nachzutragen, als unter den Todten für die Vortrefflichste zu gelten (77)."

Der Schatten ist, wie sein Name schon besagt, ohne Greiflichkeit. Er ist zwar sichtbar und hörbar, allein unfaßlich und daher von den materiellen Schranken unbeirrt. Er kommt und geht — überall und ist, der Zeit nach, kaum an das ihm günstige Dunkel der Nacht gebunden. Die in's Düstere malende Vorstellung wird in ihm das Grabhafte abspiegeln, wie die Balladen besonders die Ge-

rippe und Todtenhemden lieben, zuweilen aber, wie gleich in Bürgers Lenore, den Schatten scheinbar auch in der Form der vollen Wirklichkeit auftreten lassen. Die Unfarben, Schwarz, Weiß, Grau, sind bei allen Völkern die Farben der Schattenwelt, denn alle wirklichen Farben gehören dem Leben, dem Tage und der Welt an. Zum Gespenst, larva, wird nun der Schatten, wenn denselben noch ein ethischer Zusammenhang mit der diesseitigen Welt verknüpft und ihn also im Interesse der Geschichte aus dem Jenseits, worin er Ruhe finden sollte, wieder in das Getriebe des Diesseits zurückruft. Absolute, freie Ruhe, Seligkeit kann nur der Geist finden, der die Geschichte überwunden hat. Wenn der Mensch seine Geschichte noch nicht ausgelebt hat, so läßt ihn die Phantasie aus dem Grabe wiederkehren, auf der Oberwelt die Vollendung seines Dramas zu betreiben. Sie verspart die Abwickelung des Restes seiner Geschichte nicht auf eine unbestimmte Zeit eines allgemeinen Gerichtes, sondern löſ't sie als poetische Gerechtigkeit hier schon auf. Der Todte hat hiernach etwas gethan oder ihm ist etwas gethan, was als ein Angefangenes zum Schluß geführt, oder als eine Schuld gesühnt werden muß. Aeußerlich hat ihn der Tod aus dem geschichtlichen Zusammenhang herausgerissen, allein die Einheit der innern Nothwendigkeit läßt ihn noch nicht los und er erscheint noch wieder, sein Recht, seine Sühne zu suchen. Nachts, wenn der Schlaf die Lebenden umfängt, schleicht er hervor aus der Erde Schooß, der ihn als einen noch Ungerechtfertigten noch nicht für immer bergen kann, und nahet sich dem Lager der Träumenden, Halbwachenden. Er zeigt der Gattin oder dem Sohne die blutende Wunde, die ihm, fern von ihnen, von tückischer Hand geschlagen; er beunruhigt den Mörder selbst durch die Qual seines Anblicks; er fordert

die Seinigen auf zur Rache für ihm geschehene Schmach; er winkt, ihm nach Orten zu folgen, wo er den Lebenden wichtige Zeugnisse oder Schätze hinterlassen; oder er offenbart auch Verbrechen, die er heimlich begangen und fleht, ihn von seiner Schuld erlösen, ihm seine Buße bewirken zu helfen. Denn der Todte ist schon unleibhaft und machtlos, kann lichtscheu nicht selbst mehr in die taghelle Wirklichkeit eingreifen; er kann nur flehen, beschwören, lenken, daß Recht und Liebe auch ihm, dem Todten, von den Lebendigen nicht verkümmert werden. Ganz stumm kann der Geist des Todten dem Lebenden seine Schuld vorhalten, wie Banquo's Schatten, der sich an Macbeths Tafel niederläßt; oder er kann mit dumpfem Klagenlaut reden, wie Hamlets Vater u. s. w. Was ist also das Gespenst? Es ist der Reflex des Schuldbewußtseins, die Ruhelosigkeit der eigenen Entzweiung, die sich in das Bild des drängenden Geistes projicirt, wie jener Maler geistreich den Steckbrief als das Doppelbild des Mörders selber, den er verfolgt, gemalt hat. Der Mörder flieht in trüber Nacht; riesengroß eilt der Steckbrief ihm nach; dieser Brief ist aber, sieht man ihn näher an, wieder der Mörder selber, er ist der unendliche Widerschein seiner Schuld; er flieht vor sich selber und schreibt sich selber den Steckbrief. Dies ethische Moment gibt dem Gespenstischen die ideale Weihe; in seiner Schattenhaftigkeit muß es doch daß Gewicht derjenigen Nothwendigkeit durchfühlen lassen, die auf dem ewigen Grunde der sittlichen Mächte beruhet. In dem Gespenst muß sich ein Interesse manifestiren, das über alle Meinung, über allen Hohn und Angriff der Lebenden hinaus ist, wie der Geist des erschlagenen Comthur dem leichtsinnig frevelnden Don Juan in solcher Hoheit gegenüber steht.

Die Darstellung des Gespenstischen ist daher außerordentlich schwer. Lessing hat in № X.—XII. der Dramaturgie die ästhetische Theorie des Gespenstischen gegeben. „Der Same, Gespenster zu glauben, liegt in uns Allen, und in denen am häufigsten, für die er (der dramatische Dichter) dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen; nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was Er will." Lessing stellt nun Voltaire und Shakespeare einander entgegen, den erstern als den, welcher das Wesen des Gespenstes verfehlt, den zweiten als den, welcher es richtig verstanden und meisterhaft, nach Lessing fast einzig und allein, dargestellt habe. Voltaire hatte in seiner Semiramis den Schatten des Ninus, am hellen Tage, mitten in einer Versammlung der Stände des Reichs, von einem Donnerschlag begleitet, aus seiner Gruft hervortreten lassen. „Wo hat Voltaire jemals gehört, daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen, und große Gesellschafen gar nicht gern besuchen? Doch Voltaire wußte das zuverläßig auch; aber er war zu furchtsam, zu ekel, diese gemeinen Umstände zu nutzen: er wollte uns einen Geist zeigen, aber es sollte ein Geist von einer edlern Art sein, und durch diese edlere Art verdarb er Alles. Das Gespenst, das sich Dinge herausnimmt, die wider alles Herkommen, wider alle guten Sitten unter den Gespenstern sind, dünkt mich kein rechtes Gespenst zu sein; und Alles, was die Illusion nicht befördert, stört hier die Illusion." Lessing beschränkt sich auf die Verglei-

chung des Ninus mit dem Vater des Hamlet. Er macht die feine Bemerkung, daß der Geist des letztern nicht sowohl durch sich, als durch die Art und Weise wirke, wie Hamlet uns die Wirkung der Erscheinung auf sich ausdrückt. Der Geist des Ninus hat den Zweck, Blutschande zu verhindern und Rache an seinem Mörder zu üben. Er ist nur als eine poetische Maschine des Knotens wegen da; Hamlets Vater dagegen eine wirklich handelnde Person, an deren Schicksal wir Antheil nehmen, die Schauder, aber auch Mitleid erweckt. Voltaire's Hauptfehler besteht nun nach Lessing darin, daß er in der Erscheinung des Geistes eine Ausnahme von den Gesetzen der Weltordnung, ein Wunder, Shakespeare hingegen eine ganz natürliche Begebenheit erblickt, „denn es ist unstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser außerordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Belohnung des Guten und Bestrafung des Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihm mit eingeflochten denken.“ Dies ist es, was wir oben mit den Worten haben bezeichnen wollen, daß erst die Nothwendigkeit der ewigen sittlichen Mächte dem Gespenstischen die ideale Weihe zu geben vermöge. Der eigene Trieb des Geistes muß von Innen heraus die sonstigen Schranken des Grabes durchbrechen. — Aber eine kleine Bemerkung dürfen wir uns wohl gegen Lessing erlauben. Er hat den Unterschied zwischen Schatten und Gespenst hier unbeachtet gelassen. Er hat nicht daran gedacht, daß der Geist Banquo's seinen Platz an der Tafel einnimmt, bei hellem Lichte einnimmt, bei demselben Dichter, den er übrigens mit dem vollkommensten Rechte als den Meister in der Schilderung des Grauenhaften im Gespenstischen rühmt. Er tadelt es an Voltaire als eine Unschicklichkeit, ein Gespenst vor den Augen einer großen Menge

erscheinen zu lassen. „Alle müssen auf einmal, bei Erblickung desselben, Furcht und Entsetzen auf verschiedene Art äußern, wenn der Anblick nicht die frostige Symmetrie eines Ballets haben soll. Nun richte man einmal eine Heerde dummer Statisten dazu ab; und wenn man sie auf das Glücklichste abgerichtet hat, so bedenke man, wie sehr dieser vielfache Ausdruck des nämlichen Affects die Aufmerksamkeit theilen und von den Hauptpersonen abziehen muß.“ Wenn nun Lessing an den Geist des Dareios den Aeschyleischen Persern gedacht hätte? Erscheint derselbe nicht außer der Atossa auch dem ganzen Chor? Aber Dareios erscheint eben nicht als Gespenst; es ist von keiner Schuld zwischen ihm und Atossa die Rede, sie will nur ihm, dem großen Könige, das unermeßliche Leid klagen. Das Gespenst, darin hat Lessing Recht, bezieht sich nur auf eine oder auf wenige Personen, denn es hat ein bestimmtes Verhältniß zu ihnen. Shakespeare hat diese ausschließende Beziehung stets mit tiefer Psychologie beachtet. Hamlet sieht des Vaters Geist, die Mutter nicht. Banquo wird von Macbeth, nicht von den Gästen gesehen. Aus dem Zelte des Brutus entfernt sich einer nach dem andern; nur ein Knabe bleibt, den aber der Schlaf auch überwältigt; Brutus ist allein und nun erscheint ihm, dem Mörder, am dämmernden Morgen der entscheidenden Schlacht, der Geist Cäsars.

Wird die ethische und ätherische Natur des Gespenstischen mit plumpen Händen angefaßt, so sinkt sie in eine niedrigere Stufe, in das Spukhafte herunter, wie es namentlich von den Deutschen Ritter- und Räuberromanen geliebt wird: Pantolino oder das furchtbare Gespenst um Mitternacht; Don Aloyso oder die unerwartete Erscheinung am Kreuzwege u. s. w. Das Spukhafte ist durchschnittlich

im Inhalt eben so absurd, als in der Form. Es äfft den Lebenden durch unheimliche, verstandlose, mit dem Ernst des Jenseits mehr kokettirende als wirklich mit ihm zusammenhängende Dinge. Unsere romantische Schule hat das Gespenstische vorzüglich nach dieser Richtung hin ausarten lassen. Die seltsamste Albernheit, die fratzenhafteste Verrücktheit galt für genial. Man konnte consequeut das Ethische, sofern man noch überhaupt an dasselbe dachte, nur noch als das Fatalistische und dann immer nur in einer scheußlichen Gestalt festhalten, wie z. B. in Hr. v. Kleist Familie Schroffenstein der abgehauene Kindesfinger. Wenn in der Orestie die Klytämnestra mit dem Dolch in der Wunde erscheint, die des Sohnes Hand ihr geschlagen, so ist dies ein durch seine Wahrheit erschütterndes Phantom; wenn aber mit einem Messer, wie in Werners Februar, wieder gemordet werden muß, weil schon einmal mit ihm gemordet ist, so ist das ein unvernünftiger, spukhafter Zusammenhang. Diese Tendenz hat daher auch eine große Vorliebe für Puppen, Nußknacker, Automate, Wachsfiguren u. s. w. Hoffmann's Nußknacker zog eine ganze Menge ähnlicher Spukfiguren nach sich, so daß Immermann noch im Münchhausen eine Satire darauf in dem großen, bramabarsirenden Ruspoli einflechten konnte. Je hohler und gehaltloser solche Einfälle wurden, für um so phantastischer wurden sie oft gehalten. Es war ein Glück, daß man durch die Phantasie des Volkes doch schon manche Elemente vorgearbeitet fand, in denen wenigstens die schreckliche Seite des Spukhaften richtiger gefaßt und mit einem Anklang der Idee versetzt war. So waren eine Zeitlang durch Arnim die Golems Mode geworden, Lehmfiguren, welche durch einen auf die Stirn geklebten, mit Sprüchen des Geisterfürsten Salomo beschrie-

benen Zettel ein Scheinleben erhalten. Das Höchste in dieser Region hat wohl Shelley's Frau in einem umfänglichen Roman geleistet, der Frankenstein oder der moderne Prometheus heißt. Dieser Roman verdient hier um so mehr erwähnt zu werden, als er auch die Idee des Häßlichen auf interessante Weise verarbeitet hat. Ein Naturforscher hat ein menschliches Automat unter unzähligen Mühen vollendet. Der große Augenblick ist gekommen, wo die Maschine zur Autonomie übergehen, wo sie sehen, hören, sprechen, sich bewegen soll. Dies Schauspiel kann ihr Schöpfer nicht ertragen; er stürzt in sein Schlafgemach fort und schläft hier trotz seiner fieberhaften Spannung vor Ermüdung ein. Als er endlich wieder erwacht und in sein Atelier zurückkehrt, findet er es leer. Das Automat ist nämlich unterdessen wirklich lebendig geworden und hat, als ein vollkommen ausgebildeter Mensch, schnell die ganze Scala von Empfindungen durchlaufen, wie Condillac sie in seiner bekannten sensitiv gewordenen Statue schildert. Im Mondlicht, mit einem Anzug Frankensteins, dringt es aus dem Zimmer ins Freie und verliert sich in die Einsamkeit der Berge, in das Dickicht der Wälder, von Menschen, selbst von Thieren, als ein schlechthin heterogenes Wesen gemieden. Obwohl nach der Intention seines Schöpfers nicht nur stark, sondern auch schön gebildet, erscheint es doch lebend als ein widriges Ungeheuer. Die Bewegung des Lebens macht alle seine Formen und Züge zu gespenstigen Verzerrungen. Endlich interessirt es sich für eine einsam wohnende Predigerfamilie, die es heimlich beobachtet. Es erzeugt sich das Bedürfniß, die Sympathie auszudrücken und es thut dies, indem es nächtlich Holz herzuträgt. Zu Winters Anfang nimmt man das wohlthätige Monstrum, das blos durch

verstecktes Lauschen hier nicht nur sprechen, auch lesen gelernt hat, eines Morgens wahr, entsetzt sich aber vor ihm, brennt die Wohnung nieder und reist über Nacht ab. Wir enthalten uns jeder psychologischen Kritik, denn obwohl Mistriß Shelley mit großer Ausführlichkeit es gerade auf die Psychologie angelegt hat, so gehört doch ein ernsteres Nachdenken über den Causalnexus nicht in ein Werk, das von vorn herein auf einer Fiction beruhet und dessen Geschichte mehr einen symbolischen Charakter hat. Wir schweigen daher auch von den sonstigen ästhetischen Mängeln und fahren in unserm Bericht fort. Aus einem Brief in Frankensteins Kleidern, in denen es entwichen, erfährt das Ungethüm — denn wozu hätte es lesen gelernt? — das Geheimniß seiner Geburt. Rache gegen seinen Schöpfer, der es so elend gemacht, treibt es zum Morde von Frankensteins Sohn. Im Gebirge trifft es mit Frankenstein selber einsam zusammen, schleppt ihn in eine Höhle und erzwingt von ihm den Schwur, ihm ein weibliches, durch gleiche Häßlichkeit zur Verbindung mit ihm geeignetes Wesen zu schaffen, widrigenfalls es alles ihm Theure morden werde. Der moderne Prometheus macht sich auch an die Ausführung und ist schon wieder der Vollendung nahe, als der entsetzliche Gedanke in ihm aufsteigt, durch das Weib vielleicht einer scheußlichen Raçe die Existenz zu geben. Da er sich in seiner Arbeit von den heimlich schleichenden Späheraugen des Ungeheuers überwacht weiß, bricht eine unendliche Wuth in ihm aus, in welcher er seine Schöpfung wieder zerstört, die Stücke des Automats in einen Korb packt, diesen in ein Boot setzt und damit allein auf den See hinausfährt. Hier versenkt er sein Werk, hat aber dabei, obwohl es nur ein Maschinenweib, fast das Gefühl eines Verbrechens. Im weitern sehr

phantastischen Verlauf, der nicht hieher gehört, ermordet das Ungeheuer die Geliebte Frankensteins und verliert sich dann in die Nebel des Nordens. Diese verworrene, weiblich aufgebauschte Composition hat manches Kühne und Tiefe, das sie anziehend macht. Das reifste Product menschlicher Technik, wenn es mit der Wunderthat des Schöpfers rivalisiren will, wird gerade durch das erreichte künstliche Leben zum Monstrum, das in seiner absoluten Isolirung, keinem Wesen naturverwandt, sich höchst elend fühlt. Gerade im Augenblick, als Frankenstein dem Triumph seiner mühseligen Arbeit sich nähert, erbebt er vor seiner Schöpfung, entfernt sich das eine Mal, zerstört sie das andere Mal. Und bei dieser Zerstörung erschrickt er nicht etwa nur vor den Folgen in Beziehung auf sein Wohl, sondern es durchschauert ihn wie bei einem Morde. In diesem Gefühl culminirt hier die Schilderung des Spukhaften, denn das Spukhafte besteht nicht nur darin, daß Todte als Lebendige sich regen, sondern vorzüglich darin, daß todte Dinge, Besenstiele, Messer, Uhren, Bilder, Puppen, lebendig werden und noch eine Potenz höher nur noch darin, daß wunderliche Töne erklingen, seltsame, ganz unerhörte, unaussprechliche Mysterien bergend; denn wenn noch ein gewisser ethischer Zusammenhang da ist, wie in Kleist's Bettelweib von Locarno, wo aus dem Winkel eines Zimmers zu einer gewissen Zeit ein röchelnd durchdringender Ton erschallt, weil man hier einmal ein armes Bettelweib hat verschmachten lassen, dessen Todesseufzer zur selben Stunde sich seitdem als eine gräßlich feierliche Mahnung zum Mitleid vernehmen läßt, so ist noch viel zu viel Vernunft da. Der ganz inhaltlose, ganz in der Luft schwebende Ton, ist diesen Romantikern à la Hoffmann erst recht romantisch, wie ihre Blume nicht Rose und Veil-

chen, sondern „die blaue Blume" überhaupt ist. Je abstracter, desto räthselhafter. Shelley's Frau hat denn doch wirklich tiefere Phantasieen. Wie groß tritt bei ihr die Vorstellung in Frankenstein auf, durch die neue von ihm ins Dasein gerufene Raçe in dem menschlichen Geschlecht auf immer eine unaustilgliche Entzweiung zu begründen, nämlich zwischen dem gottgeschaffenen Naturmenschen und dem vom Calcul gemachten Kunstmenschen. Wie tief ist nicht die Nothwendigkeit motivirt, dem häßlichen Manne folgerichtig auch das häßliche Weib zuzueignen und mithin das Häßliche als Norm, als Ideal der Gattung zu setzen!

Wie leicht das Spukhafte in's Komische gewendet werden könne, ist auszuführen überflüssig, da die Satire auf die Gespensterseherei sich oft genug mit dieser Persiflage beschäftigt hat (78). Aber auch außerhalb der Satire hat die Kunst das Gespenstische und Spukige oft genug zur Bereitung der lächerlichsten Verwicklungen benutzt, unter welchen der Schlußgesang von Byron's Don Juan wohl die eleganteste, scenisch und psychologisch am Folgerechtesten durchgeführte Darstellung enthällt. Don Juan ist entschlossen, den Mönch zu sehen, der im Schlosse spuken soll. Ein alterthümlich meublirtes, Gothisches Zimmer, Mondschein; zwei Pistolen auf dem Tisch; Mitternacht; sonderbares Rauschen auf dem Corridor; es nahet sich; er ist es, der Mönch! Zwei Feueraugen schauen aus einer verhüllten Kapuze. Don Juan springt auf; der Mönch weicht auf den dunklern Corridor zurück; der Ritter folgt, ergreift das Phantom, ringt mit ihm — und

Der Geist, — so's einer war, — schien süße Seele,
Süß wie sie je sich barg im Muschelhut,
Mit Grübchenkinn und Schwanenhals, als stöhle

Sich aus der Kutte Form von Fleisch und Blut.
Da sank die graue Hüll' und sonder Hehle
Enthüllte sich — wozu denn ach! war's gut? —
Der Geist mit üppger Brust und vollen Waden
Als Herzogin Fitzfulk höchst muntre Gnaden.

γ. Das Diabolische.

Wir haben das Böse zuerst als das Verbrecherische betrachtet. Als pure negative Gesinnung, ohne sich symbolisch in einer deformen Gestalt oder objectiv in einer Handlung auszudrücken, würde es nämlich kein ästhetisches Object sein. Wir haben die Bezeichnung des Verbrecherischen aber auch deshalb gewählt, weil wir andeuten wollten, daß der Mensch sich durch einen hybriden Affect, durch Leidenschaft, durch den Conflict der Umstände zu einer bösen That kann hinreißen lassen, ohne in sich durch und durch, ohne principiell böse, ohne diabolisch zu sein. Oedipus, Orestes, Medea, Othello, Karl Moor u. s. w. begehen Verbrechen, ohne daß man ihnen Bosheit, Freude am Bösen, zuschreiben könnte. Das Gespenstische haben wir dem Verbrecherischen nachfolgen lassen, weil es wesentlich durch irgendwelchen schuldvollen Zusammenhang vermittelt wird. Wir haben es unterscheiden vom Reich der Dämonen; wir haben es auch unterscheiden vom Reich der Schatten überhaupt. Die Erscheinung eines Geistes, wie des Erdgeistes im Götheschen Faust, eines Schattens, wie des Dareios in den Aeschyleischen Persern, kann Grauen erwecken, aber zugleich erhaben schön sein. Zum Gespenst wird der Schatten erst, wenn ein Todter seine Geschichte noch nicht ausgelebt hat, also in den Pragmatismus der fortlaufenden noch verwickelt ist. Wir bedienten uns aus Vorsicht auch hier einer umfassenderen Be-

stimmung, um nicht solche Erscheinungen auszuschließen, die nicht direct durch das Böse hervorgerufen werden. Durch das Böse nämlich als ein ihnen selbst inhärirendes, denn Banquo selber z. B. ist ja nicht böse, nicht verbrecherisch, und doch erscheint er. Wir hoben die Ruhelosigkeit des Todten hervor, den noch irgend ein wichtiges Interesse in das Diesseits zurückbannt. Insofern aber das Gespenstische zum Spuk wird, tritt es auch noch nicht geradezu in das Gebiet des Bösen schlechthin, vielmehr in die früher von uns betrachtete Region des Absurden ein. Das Gespenstische als der Widerschein der innern Zerrissenheit kann ästhetisch eben dadurch schön werden, daß es, wie Lessing richtig sagt, Schaudern und doch Mitleid erweckt. Als mit den Vorstellungen des Todes, der Verwesung, der Schuld, des Bösen zusammenhängend, erregt es unsern Abscheu; es ist widrig; aber als mit den ethischen Interessen verknüpft, als die Würde der selbst über den Tod hinausgreifenden Gerechtigkeit darstellend, wird es zugleich von der Häßlichkeit wieder befreiet, wie die Schattengestalt des Comthur in Mozarts Don Juan so unvergleichlich zeigt. Der Wahnsinn hat in seiner Selbstverlorenheit unstreitig etwas Gespenstisches an sich. Der Verrückte ist aber umgekehrt als der Todte an eine Vorstellung entfremdet; das Gespenst nämlich kehrt aus dem Jenseits in das Diesseits zurück; es hat den ungeheuren Sprung von dem einen zum andern gethan; der Verrückte hingegen lebt noch, ist aber der Wirklichkeit durch seinen Wahn entzogen, ist für die lebendigen Interessen der positiven Realität krankhaft todt. Die unermeßliche Größe Shakespeare's, der das menschliche Herz in allen seinen Höhen und Tiefen gründlichst gekannt hat, gibt uns auch hier die trefflichsten Beispiele. Seine Lady Macbeth, wie sie des

Nachts vom Lager sich erhebt und im Traumwachen die Blutflecken von der kleinen Hand waschen möchte, ist eine dem Gespenstischen ganz nahe stehende Erscheinung, welche uns das Blut in den Adern erstarren macht. Schuldbewußtsein, Nachtwandeln, beginnende Zerrüttung des Geistes mischen sich hier zu einem ungeheuren Effect. Sein König Lear, wenn er, einen Kranz von Stroh tragend, mit einem Baumast sich stützend, auf offener Haide wahnsinnige Reden sprudelt, macht einen gespenstischen Eindruck. Aber in diesen Scenen ist durch den gewaltigen Zusammenhang, in welchem sie stehen, noch immer Vernunft. Der Spuk dagegen geht in's Alberne und Unheimliche über. Dennoch wäre es sehr einseitig, auch ihm sein ästhetisches Recht zu versagen. Die Phantasie hat auch ihm eine wunderbare Schönheit abzugewinnen verstanden, theils in den Mährchen der Völker, theils in den Kunstdichtungen großer Meister, wie in Tiecks herrlichen Phantasussagen vom blonden Eckbert vom Runenberge, vom Pokal u. a.

Aus dieser Entwicklung wird nun wohl die falsche Einseitigkeit derjenigen Begriffsbestimmung erhellen, welche das Häßliche mit dem Gespenstischen und dies wieder mit dem Bösen identificirt. Weiße hat sich bei seiner Theorie durch die Vorstellung der Hölle in der religiösen Phantasie der Völker zu dem Irrthum fortreißen lassen, in den Höllenbewohnern, vulgo Teufeln, die wahren Gespenster, zu sehen, was sich ästhetisch nicht rechtfertigen läßt. Aesthetik I. 188: „Die Gestalten dieses Abgrunds sind die Gespenster, die ein selbstständiges, oder objectives und von der Subjectivität der Phantasie losgetrenntes Dasein lügen, und durch diese Lüge die endlichen Geister, denen sie, jedem einzelnen zur unendlichen Particularität entfaltet, erscheinen, in denselben Ab-

grund der Verworfenheit herunterzureißen drohen." S. 196: „Daher als allgemeines Attribut alles Häßlichen, daß es ein Gespenstisches und Unheimliches ist; welche Ausdrücke man der mysteriösen oder heimlichen Natur der Schönheit gegenüberstellen kann. Als diese gespenstische Natur drängt sich die Häßlichkeit in alle Formbildungen der Schönheit ein, und stört diese, indem sie ihnen statt ihrer wahren Bedeutung, die jeder einzelnen ihre besondere dialektische Stellung anweist, das gehaltlose Treiben der sich an die Stelle des Höchsten setzenden Phantasie unterschiebt. Weil übrigens dies Hinaustreten der gespenstischen Phantasie aus der Sphäre ihres Seins d. h. ihrer Nichtigkeit, in die höhern Sphären der ästhetischen Wirklichkeit, eine Zertrümmerung der Formen ist, in denen die Idee der Schönheit wesentlich besteht, so ist der letzte und zureichende Grund dieses Geschehens nicht innerhalb, sondern außerhalb oder jenseits dieser Idee, nämlich in der Wesenheit und dem Begriff des Bösen zu suchen". Wir haben nicht nur nichts dagegen, sondern wir stimmen ganz damit überein, im Bösen die absolute Lüge und insofern in ihm auch ein gespenstiges Moment zu erblicken, allein das Gespenstische nur als eine Lüge und das Häßliche nur als ein Gespenstisches zu nehmen, scheint uns eine Verirrung des Aesthetikers zu sein, deren Falschheit erst recht bei seinem Nachfolger Ruge und wiederum bei dessen Ausmaler K. Fischer ans Licht tritt (79).

Indem wir nun weiter vorwärts zum Diabolischen gehen könnten, müssen wir noch mit einem andern Philosophen, mit Hegel uns auseinandersetzen, denn nach einer ausführlichen und sehr nachdrücklichen Stelle desselben in der Aesthetik I., 284. ff. ist das Böse überhaupt unfähig, ein ästhetisches Interesse zu erregen. Bei der Wichtigkeit der

Sache an sich und bei dem Werth, den wir auf Hegels Ansichten legen, wird man uns wohl erlauben, seine eigenen Worte anzuführen und mit einigen Bemerkungen zu begleiten. Hegel sagt: „Die Realität des Negativen kann zwar dem Negativen und dessen Wesen und Natur entsprechen, wenn aber der innere Begriff und Zweck bereits in sich selber nichtig ist, so läßt die schon innere Häßlichkeit noch weniger in seiner äußern Realität eine ächte Schönheit zu". Daß das Negative nicht die Form des Positiven haben könne, ist natürlich. Daß sein Inneres als ein häßliches sich auch äußerlich in eine entsprechende Gestalt reflectiren müsse, ebenfalls. Nun tritt aber ästhetisch ein Unterschied ein. Wenn nämlich die Kunst das Aeußere dem Innern gemäß bildet, so wird bei dem Schlechten dies Aeußere selbst freilich nicht schön in dem Sinne sein dürfen und sein können, wie es bei dem Guten und Wahren der Fall ist. Werden wir aber nicht urtheilen müssen, daß der Künstler, der das Negative ganz seinem Wesen gemäß zur Anschauung bringt, dasselbe schön darstelle? Nicht schön durch erhabene oder gefällige, sondern durch gemeine und widrige Formen, die er aber so zu treffen, so zu vereinen, so zu gestalten gewußt hat, daß sie eben das negative Innere unverkennbar als ein häßliches darstellen. Ist denn die Zeichnung des Bösen so leicht, daß sie jedem Stümper gelingen kann? — „Die Sophistik, fährt Hegel fort, kann zwar durch Geschicklichkeit, Stärke und Energie des Charakters den Versuch machen, positive Seiten in das Negative hineinzubringen, wir behalten aber dennoch nur die Anschauung eines übertünchten Grabes. Denn das nur Negative ist überhaupt in sich matt und platt und läßt uns deshalb entweder leer, oder stößt uns zurück, mag es nun als Beweggrund einer

Handlung oder blos als Mittel gebraucht werden, um die Reaction eines andern herbeizuführen. Das Grausame, Unglückliche, die Herbigkeit der Gewalt und Härte der Uebermacht läßt sich noch in der Vorstellung zusammenhalten und ertragen, wenn es selber durch die gehaltvolle Größe des Charakters und Zwecks gehoben und getragen wird; das Böse als solches aber, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit sind nur widrig, der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte ästhetisch unbrauchbare Figur, denn er ist nichts als die Lüge in sich selbst, und deshalb eine höchst prosaische Person". Halten wir hier einen Augenblick an. Daß das Böse ethisch und religiös verwerflich ist, versteht sich von selbst. Haben doch die Neuplatoniker es sogar nur als das, seiner empirischen Existenz ungeachtet, Nichtseiende genommen. Daß das Böse ästhetisch widrig ist, bejahen auch wir in solchem Grade, daß unsere ganze Abhandlung des Widrigen im Begriff des Bösen und Diabolischen culminirt. Ist deshalb aber das Böse ästhetisch unbrauchbar? Ist in der Welt der Erscheinungen nicht das Negative mit dem Positiven, das Böse mit dem Guten in einem Comrex, der das Wesen des einen immer durch die Erscheinung des andern illustrirt? Nun sagt Hegel auch wohl nicht ohne Vorsicht: der Teufel für sich sei eine schlechte ästhetisch unbrauchbare Figur. Der Teufel für sich soll doch wohl so viel bedeuten, als allein, als losgerissen von dem gesammten Weltzusammenhang, als isolirtes Object der Kunst. Dagegen läßt sich nichts einwenden. Wir haben in der Einleitung schon auseinandergesetzt, daß das Böse und Häßliche nur als in Totalität der großen, göttlichen Weltordnung verschwindende Momente gedacht werden müssen. Allein innerhalb dieser Bedingung, ist da das Teuflische auch so

durchaus unästhetisch? Wer dies behaupten wollte, müßte von der Kunst nur moralische Exhibitionen verlangen, müßte von ihr gar nicht fordern, daß sie das Bild der Welt in ihren Schöpfungen so abspiegele, daß wir durch den Kampf der Erscheinungen hindurch auf den sich ewig gleichen Grund der schlechthin affirmativen Idee blicken. Es ist richtig, daß das Böse uns leer läßt, daß es uns von sich zurückstößt; es ist richtig, daß die Sophistik der Leidenschaft die innere Hohlheit des Schlechten nicht verdecken kann. Aber die Darstellung des Schlechten, die jenes Urtheil als ein Resultat in uns werden läßt, kann sie nicht ästhetisch interessant sein? Ist der formale Geist, den das Böse heuchlerisch entwickelt, ist die formale Energie, mit welcher es seine Zwecke verfolgt, ist die tyrannische Größe, mit der es rücksichtslos Verbrechen auf Verbrechen häuft, ist das Alles ästhetisch unbrauchbar? Wie kommt es, daß die ganze dramatische Kunst des Mittelalters sich an diesem „prosaischen" Element hat groß ziehen können? Wie kommt es, daß auch Englands classische Bühne von den Mysterien zu den Moralplays und von diesen zum eigentlichen Lust- und Trauerspiel nur an der Metamorphose des Teufels und seines Schalcksnarren (the Vice) hat übergehen können? Doch ermäßigen wir unsere Fragen, da vielleicht im Folgenden Aufschluß erfolgt. Hegel fährt fort: „Eben so sind zwar die Furien des Hasses und so viele spätere Allegorien ähnlicher Art wohl Mächte, aber ohne affirmative Selbstständigkeit und Halt, und für die ideale Darstellung ungünstig, obschon auch in dieser Beziehung für die besondern Künste, und die Art und Weise, in welcher sie ihren Gegenstand vor die Anschauung bringen oder nicht, ein großer Unterschied des Erlaubten und Verbotenen festzustellen ist".

Wenn die „Furien des Hasses" vielleicht gar die Eumeniden bedeuten sollten, so würde Hegel entschieden fehlgreifen, da dieselben, als Wächterinnen über die Blutschuld, wesentlich affirmative Mächte sind, welche die Verletzung des Rechts und der heiligen Sitte rächen. In ihrer Furchtbarkeit sind sie erhaben schön gebildet worden, wenn auch der Lichtgott sie als Nachtunholdinnen Scheusale nennt. Indessen wird er hier weniger an die Griechen als an die Römer und Franzosen gedacht haben, z. B. an Voltaire's Henriade, die mit solchen allegorischen Figuren als einer Art Mythologie reichlich ausgestattet ist. Wenn aber solche Allegorien ästhetisch matt und kahl ausfallen, ist davon der Grund nicht eben in der Natur der Allegorie zu finden? Sind denn die Tugenden, in allegorischer Vereinzelung ausgedrückt, ästhetisch besser daran, als die Laster? Ist nicht das fruchtbarste, formenreichste Genie, wie das eines Albrecht Dürer, eines Rubens, kaum vermögend, das Prosaische der Allegorie aufzuheben? Hegel gibt etwas zu, nämlich daß die verschiedenen Künste sich hier wohl verschieden verhalten dürften. Gewiß, aber eben deshalb vermag die Poesie das Böse durchaus interessant zu gestalten, weil sie den eigenthümlichen Wahnsinn, der es erzeugt, in seiner letzten Genesis zu zeigen im Stande ist. Sie braucht sich nicht, wie die bildende Kunst, mit allegorischen und symbolischen Mitteln zu behelfen, sondern kann die eigene negative Tiefe des bösen Selbstbewußtseins sich aussprechen lassen. Ist nicht die Größe des Götheschen Mephisto eben in der ironischen Klarheit gelegen, mit welcher sich der Schalck, der stets verneint, ausspricht? „Das Böse aber, fährt unser Philosoph fort, ist im Allgemeinen in sich kahl und gehaltlos, weil aus demselben nichts als selber nur Negatives, Zerstörung und Unglück heraus-

kommt, während uns die ächte Kunst den Anblick einer Harmonie in sich darbieten soll". Die allgemeine Versicherung von der Gehaltlosigkeit des Bösen nehmen wir wieder hin, aber die Begründung durch die Folgen lehnen wir ab. Kann denn aus dem Guten nicht auch Unglück und Zerstörung in mannigfaltigster Weise hervorgehen? Ist die Harmonie eines Kunstwerks durch Unglück und Zerstörung gehemmt? Ist nicht in jeder Tragödie unendlich viel Elend und hindert dasselbe ihre ästhetische Harmonie? „Vornehmlich, meint Hegel, ist die Niederträchtigkeit verächtlich, indem sie aus dem Neid und Haß gegen das Edle entspringt, und sich nicht scheut, auch eine in sich berechtigte Macht zum Mittel für die eigene schlechte oder schändliche Leidenschaft zu verkehren. Die großen Dichter und Künstler des Alterthums geben uns deshalb nicht den Anblick der Bosheit und Verworfenheit; Shakespeare dagen führt uns in Lear z. B. das Böse in seiner ganzen Gräßlichkeit vor u. s. w." Nun schilt Hegel auf den alten Mann, daß er so thörigt gewesen, sein Reich zu theilen, Cordelia zu verkennen, und findet es consequent, daß so verrücktes Handeln endlich die Verrücktheit selber zur Folge haben müsse. Wir wollen davon absehen, ob nicht der große Homer schon im Thersites uns doch den Anblick jener Niederträchtigkeit gegeben, die aus Neid und Haß gegen das Edle entspringt. Wir wollen von einigen Charakteren des Euripides absehen, weil Hegel diesen Dichter vielleicht nicht mehr zu den großen des Alterthums zählt. Sollten wir aber im Ernst glauben, daß Hegel Shakespeare den großen Dichtern des Alterthums in der Art habe entgegensetzen wollen, als wenn derselbe mit der Vorführung „des Bösen in seiner ganzen Gräßlichkeit" ein ästhetisches Vergehen sich habe zu Schulden

kommen lassen? Dieser Meinung würden die zahllosen Stellen der Aesthetik widersprechen, in denen er sich für die Bewunderung Shakespeares gar nicht genug thun kann und für den vorliegenden Fall die bestimmte Aeußerung III., 571. ff. Was sollen wir also denken? Unstreitig müssen wir zugeben, daß Hegel diejenige Handlung, in welcher die Collision von durchaus sittlich berechtigten, affirmativen Mächten ausgeht, unbedingt poetisch höher gestanden hat, als eine solche, worin das Negative als ein Hebel aufgenommen ist. Seine grenzenlose Verehrung der Antigone erklärte dieselbe eben aus diesem Grunde für das „vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk" überhaupt, Aesthetik III., 556. Wir müssen ferner zugeben, daß er zwar der abgesagteste Feind alles strohernen Moralisirens, namentlich des sophistischen Geschwätzes der schlaffen, verzeihungslüsternen Moral eines Iffland und Kotzebue, aber doch und eben deswegen ein Mann der äußersten ethischen Gravität war, dem in einem dem Platonischen Genius verwandten Sinne das Unsittliche bis zur Unerträglichkeit empörend war und dem für die komische Behandlung des Bösen, die während des christlichen Mittelalters sich ausbildete, der Sinn fehlte. Auch die Ironie der romantischen Schule zerfiel ihm wesentlich in „platte Späße". Die Niederländische Genremalerei allein hatte bei ihm das Privilegium, von dem Hohen und Würdigen des Inhalts abzusehen, worauf er sonst unablässig drang. Die Alten, die Hegel hier auch accentuirt, konnten wegen der Idee des Schicksals das Böse noch nicht in freier subjectiver Form darstellen; die Modernen, wie Hegel an andern Orten sehr wohl auseinanderzusetzen weiß, mußten das Böse wegen der Idee der Freiheit, von welcher ihre Weltanschauung durch die Vermittelung des Christenthums

ausgeht, nothwendig in den Kreis ihrer Darstellung aufnehmen, weil die subjective Seite der Freiheit gerade im Bösen sich als ausschließliche manifestirt und sich mit ihrer Negativität das Schicksal des Unterganges durch die affirmativen Mächte des Guten selber bereitet. Die Niederträchtigkeit des Neides, die Hegel so abscheulich findet, fiel bei den Alten in das φϑονερον der Götter selber, bei den Christen in den Teufel. Wie wären denn gerade die größten Künstler, Orcagna, Dante, Raphael, Michel Angelo, Pierre Corneille, Racine, Marlowe, Shakespeare, Göthe, Schiller, Cornelius, Kaulbach, Mozart, so fleißig gewesen, das Böse nicht nur als das Verbrecherische und Gespenstische, sondern auch als das Teuflische zu schildern ([80])!

Von dem Bösen einer einzelnen Leidenschaft, einer particulären Schlechtigkeit, eines vorübergehenden Affectes, unterscheidet sich das Böse als diabolisches dadurch, daß es das Gute principiell haßt, seine Negation sich zum absoluten Zweck macht und an dem Hervorbringen des Uebels und des Bösen seine Freude hat. In dieser, von seinem Begriff unabtrennlichen Bewußtheit seiner Opposition gegen das Gute, liegt der Grund, daß es den Uebergang zur Caricatur macht. Nur als selbstbewußtes Zerrbild des an sich in ihm daseinsollenden göttlichen Urbildes ist es möglich. Es erinnert sofort an das Gute, dessen Vernichtung seine Lust ist; es grins't es als den Widersinn an; es fletscht ihm die Zähne entgegen — aber es kann nicht von ihm loskommen, denn wenn das Gute nicht wäre, wäre es selber gar nicht; das Böse ist insofern wahnsinnig. Das Diabolische wiederholt nun das Verbrecherische in der Vorstellung von Menschen, die von teuflischen Dämonen besessen und von ihnen zu einem scheußlichen Thun gezwungen werden. Der Besessene tobt

in Leidenschaften, spielt, säuft, flucht und sinkt wohl gar bis zur unumwundenen Bestialität des Thiermenschen herunter. Der eigentlich Handelnde in ihm soll, nach der Vorstellung, der Dämon oder sollen auch die vielen Dämonen sein, die von ihm Besitz genommen haben. Aber noch eigentlicher ist es doch der Mensch selber, der dies Alles thut, denn die Vorstellung führt die Unfreiheit seines Zustandes doch auf seine Freiheit dadurch zurück, daß er irgend ein Versehen begangen, daß er irgend einem Dämon, der Herrschgier, der Wollust u. s. w. den Zugang zu sich gestattet habe, dem sich dann, da bekanntlich die Laster unter sich eben so gesellig sind, als die Tugenden, bald andere angeschlossen haben. Das Besessenwerden bleibt also die Schuld des Menschen, der das Böse nicht, wie er sollte, kraft seiner Freiheit und um derselben willen, von sich ausschließt. — Das Element des Gespenstischen wiederholt das Diabolische im Hexenwesen. Die sogenannte schwarze Magie bezweckt, durch Aufopferung der wahren Freiheit und Seligkeit die Macht von höllischen Dämonen in ihren Dienst zu zwingen, alle frivolen Begierden eines scheußlichen Egoismus zu befriedigen. In der Magie verliert der Mensch nicht die subjective Freiheit, die im Zustande der Besessenheit untergeht. Er will das Böse mit klarem Bewußtsein und schließt Verträge mit den Teufeln. — Das Diabolische an und für sich, wie es sich frank und frei als dasselbe weiß und will und bekennt und wie es an der hämischen Zerrüttung der göttlichen Weltordnung sein Wohlgefallen hat, können wir das satanische nennen.

Vergessen wir nicht, daß wir diese Zustände hier nicht psychologisch und ethisch oder gar religionsphilosophisch, sondern ästhetisch zu betrachten haben. In der Vorstellung des

Besessenseins liegt noch ein Dualismus des Menschlichen und des Teuflischen. Der Besessene wird vorgestellt, als wenn Dämone von ihm Besitz genommen hätten und über ihn eine willkürliche Herrschaft ausübten. Eine solche Dualität verschiedener Persönlichkeiten in demselben Organismus kann natürlich nicht schön sein; einerseits ist die gleichsam ruhende Gestalt des Besessenen, anderseits die excentrische Bewegtheit vorhanden, welche die Gewalt der den Menschen besitzenden Dämone erzeugt. Bringt uns also die Malerei oder Poesie eine solche Zerrissenheit zur Anschauung, so müssen sie zwischen der Naturgestalt und zwischen der von den Dämonen gemachten gleichsam künstlichen unterscheiden. Da jedoch die Dämone von dem Menschen nicht würden Besitz haben nehmen können, wenn er ihnen nicht selber den Zugang zu sich eröffnet hätte, so fällt dieser Unterschied im Grunde doch wieder weg. Alle Religionen stimmen in dieser Auffassung überein. Selbst die Indische setzt die Schuld, also die Freiheit des Menschen für solchen Fall voraus. Nalas, der Fürst von Nischada, Damajanti's strahlender Gemahl, hat den Neid der Götter durch das Glück erregt, daß die Schöne ihn den Göttern vorgezogen. Lange lauern sie ihm auf, ihm etwas anzuhaben, denn neidisch und rachsüchtig sind die Indischen Götter nicht weniger, als die Griechischen. Umsonst. Der Edle erfüllt streng alle Pflichten seiner Kaste. Endlich nach zwölf Jahren urinirt er einmal, vergißt die vorgeschriebene Reinigung, tritt mit dem Fuß in das urinfeuchte Gras — und gibt hiermit dem bösen Dämon Gelegenheit, in ihn einzufahren. Der ihn immer schon umlungernde tückische Kalis nimmt Besitz von ihm und verführt ihn zunächst zum Hazardspiel. Man kann darüber vernünfteln, daß eine Religion so absurde Vorschriften mache.

Die Deutschen Uebersetzer von Nal und Damajanti haben auch die ächt Indische Katastrophe ohne alles Recht fortgelassen. Bopp in der seinigen, 1838, bringt sie schüchtern in die Anmerkungen, aber, weil auch da noch ein Damenauge sich hinverirren könnte, mit Lateinischen Worten: „Qui fecerat urinam et eam calcaverat, crepusculo, sedebat Naishadus, non facta pedum purificatione; hac occasione Calis eum ingressus est.“ Körperliche Reinigkeit ist aber in der That nichts so Geringes, daß nicht Religionen, die noch den ganzen Menschen erziehen, einen großen Werth darauf legen sollten. Und Pflichterfüllung verlangt einmal Verwirklichung aller Pflichten. Indem der Indische Dichter nun von Nalas eine in der That äußerst geringe Uebertretung des Gesetzes begehen läßt, will er damit doch eben die Heiligkeit desselben an das Herz legen, daß nämlich nichts, auch nicht das Kleinste, in ihm gleichgültig sei, und zugleich will er den Nalas damit hochstellen, daß er nur in eine so leichte Sünde, in ein wahres pecatillum fiel. — Die Befreiung von den Dämonen wird die Kunst am effectreichsten in dem Augenblick darstellen können, wo durch die Einwirkung einer erlösenden Macht die Gebrochenheit des Lebens, das Wahnsinnige des Blicks, das Krampfhafte der Glieder, die Verdunkelung des Bewußtseins, der linden Morgenröthe einer geisterfüllten, liebefähigen Besinnung zu weichen beginnt; noch sind die Augen halb verschleiert, aber schon öffnet sich der Mund, dem ausfahrenden Dämon Raum zu geben. Mit ihm verschwindet die Häßlichkeit der Verzerrung. So haben Rubens, Raphael diesen Vorwurf behandelt. In Raphaels Transfiguration Christi erblickt man auf der Höhe des Berges die aufschwebende Lichtgestalt des Erlösers; unten am Fuß des Berges eine Gruppe um einen Dämonischen,

der von seinen Verwandten und von seiner im Vordergrund knieenden Mutter den Aposteln zur Heilung dargestellt wird, die ihn nach Oben hin, nach demjenigen weisen, der allein wahrhaft zu befreien vermag.

Im Diabolischen liegt auch ein gespenstischer Zug, weil es der affirmativen Weltordnung sich principiell entgegensetzt. Dieser Zug nimmt eine besondere Gestalt im Hexenwesen an, das man vom Magischen überhaupt noch unterscheiden muß. Das Zaubern schließt, wie wir früher gesehen haben, das Absurde in sich, allein es verträgt sich übrigens noch mit der Schönheit der Zaubernden, ja mit nützlichen Absichten, mit guten Zwecken und kann als weiße Magie vorgestellt werden, als eine hohe Wissenschaft, deren Kunst das Ueberspringen von Mittelgliedern möglich macht, an welche das gewöhnliche Handeln sich gebunden sieht. So der Pater Baco von Robert Green, so Prospero im Sturm von Shakespeare, so Merlin in der Artussage, Malagis iu der Kerlingischen Sage, so Elberich im Otnit, so Virgilius in der Romanisch-Italienischen Sage u. s. w. Das Zaubern als solches kann auch mit Heiterkeit als ein zierliches Geschäft betrieben werden, wie manche Frauen in Tausend und Einer Nacht so geschildert werden, wie die Wirthin des Lucius in Lukianos Geschichte dieses Namens sich sehr reizend in einen Vogel verwandelte, zu ihrem Geliebten zu fliegen, während er durch den Gebrauch einer unrechten Salbe zum Esel wurde. Ganz anders die Hexerei. In weiterem Umfange müssen wir die sogenannte schwarze Magie darunter verstehen, die nämlich darauf ausgeht, die Hülfe böser, höllischer Geister zu selbst bösen Werken zu erlangen. Diese Magie will das Böse mit Bewußtsein und ruft den Damonen zur Cooperation ihrer schwarzen Thaten.

Die Schwäche eröffnet unbewußt oder halbbewußt, immer ohne es zu wollen, den Dämonen den Zugang, der aber, welcher sich der Hexerei ergeben, reißt sich selbstbewußt aus dem Kreise des Menschlichen los und verbündet sich mit den Mächten des Abgrunds. Diese Vorstellung finden wir auch schon bei den Alten, allein durch den Dualismus des christlichen Mittelalters wurde sie zu einem förmlichen System der scheußlichsten Phantasieen ausgearbeitet. Im Orient und bei den Alten war das schadenfrohe alte Weib, als der vettelhafte Gegensatz zur ehrwürdigen Matrone, schon zum Typus der Hexe geworden, die mit ihrem bösen Blick, ihren Zaubertränken, ihren Zauberformeln Unheil anrichtete. Hexe soll von Hekate herkommen, der alten Nachtgöttin. Das böse alte Weib, wie Aristophanes es schon so oft in den Thesmophorien, Ekklesiazusen und in der Lysistrate schildert, ist grauenerregend häßlich, nicht sowohl weil auch seine Wangen einfallen, seine Stirn Runzeln bedecken, seine Haare bleichen, sondern weil es als niederträchtige Neiderin des Jugendglücks und der Jugendschönheit auftritt, weil es als Kupplerin die holde Jungfräulichkeit mit satanischer Freude verderbt, weil es, trotz seines Alters, noch von unreinen Begierden gequält wird und auf deren Befriedigung ausgeht. Die böse Alte übt durch Kuppelei eine scheußliche Rache an der Naturfrische, die sie als ihre natürliche Feindin betrachtet, und durch magischen Zwang sucht sie einen Genuß zu erreichen, den die Natur ihr freiwillig nicht mehr zu gewähren geneigt wäre. Diese, man darf wohl sagen, infame Persönlichkeit macht den fundamentalen Boden der Hexen aus. Nun kommt aber die Vorstellung hinzu, daß sie mit Teufeln, ja mit dem Teufel schlechthin sich eingelassen haben. Die orthodoxe Phantasie der katholischen wie der protestantischen

Kirche gestaltete das Hexenwesen zu einem diabolischen Cultus aus. Die Versammlungen der Waldenser auf einsamen Bergkoppen gaben die erste Veranlassung zur Vorstellung des Hexensabbaths, den man in Frankreich auch Vauderie nannte und den die Norddeutsche Sage auf den Brocken verlegte. Hier, in der synagoge diabolica, sollte der gesammte christliche Gottesdienst mit dem ekelhaftesten Cynismus parodirt werden. Der Satan in menschlicher Gestalt zwar, aber mit einem Bocksgesicht, mit Krallen an den Händen, mit Gänse- oder Pferdefüßen, läßt sich förmlich adoriren. Man küßt ihm die Genitalien und den Hintern. Taufe und Abendmahl werden persiflirt, indem man Kröten, Igel, Mäuse u. dgl. tauft; was der Teufel statt der Hostie darreicht, gleicht einer Schuhsole, ist schwarz, herb und zähe; was er zu trinken gibt, ist gleichfalls schwarz, bitter, ekelerregend. Auch opfert sich der Satan gewissermaaßen, um auch Christi Opfertod zu parodiren, indem er sich als Bock mit großem Gestank verbrennt. Die teuflische Kirche feiert ihre Andacht in der Orgie, in wollüstigen Tänzen und Umarmungen, die jedoch das Eigenthümliche haben, daß der Same der Teufel kalt ist, da sie als gottverfluchte Subjecte nicht productiv sind, daher erst in angenommener Weibsgestalt als Succubus von einem Zauberer sich müssen beschlafen lassen, um Samen zu empfangen, und dann erst als Incubus in männlicher Gestalt die viehische Wollust ihrer Buhlinnen befriedigen können. Wüste Schlemmerei und Völlerei und Unzucht aller Art, systematische Verkehrung der göttlichen Ordnung, selbstbewußte Verleugnung Gottes, sind daher von der Kunst in den Gestalten und Physiognomien der Hexen auszudrücken versucht, wie Teniers, vorzüglich aber A. Dürer sie gezeichnet hat. Zu Wien in der Sammlung von Handzeich-

nungen des Erzherzogs Karl befinden sich einige unschätzbare Blätter Dürers, auf denen Hexen mit ihrem strudelnden Haar, ihrem Triefauge, ihren enterartig verthierten Brüsten, ihrem geknautschten, stummelzahnigen Munde und dem Ausdruck eben so großer Schadenfreude, als zügelloser Geilheit, Schauder erregen. Die Poesie hat das Hexenwesen besonders im ältern Englischen Drama durchgearbeitet, in der Hexe, die Middleton verfaßt hat; in der Hexe von Edmonton, die Rowley, Decker und Ford zusammen arbeiteten; in Shakespeare's Macbeth und in Heywoods Hexen von Lancashire (81). Im letztern Stück ist gewissermaaßen eine Galerie aller Arten von Unfug gegeben, womit die Hexen die Gesellschaft zerrütten. So bewirken sie z. B. daß in einer Familie die ganze sittliche Ordnung des Hauses sich umkehrt. Vater und Mutter fürchten den Sohn und die Tochter, der Sohn fürchtet den Knecht, die Tochter die Magd u. s. w. Heine hat das Wesentliche der Scenerie des Hexensabbaths in sein Tanzpoem Faust aufgenommen. Das Grundlose für die Annahme wirklicher Hexen und namentlich das Entsetzliche des Hexenprocesses ist sehr anschaulich in einer trefflichen Deutschen Erzählung: Veit Fraser dargestellt, die sich in den „Nachtseiten der Gesellschaft, eine Galerie merkwürdiger Verbrechen und Rechtsfälle“, 1844, Bd. 9—11., findet. Weitläufiger über das Hexenhafte zu sein, können wir uns ersparen, da in den letzten Decennien die vielen Commentatoren des Götheschen Faust es nicht an Fleiß haben fehlen lassen, vielerlei Notizen und Bemerkungen über die Magie, die Hexenküche und die Walpurgisnacht auf dem Blocksberge zusammenzutragen; am vollständigsten ist dies in den Studien zu Göthe's Faust von Ed. Meyer 1847 geschehen.

Obwohl nun, ästhetisch genommen, Scheußlicheres, als der Hexensabbath, nicht ersonnen werden kann, so geht doch die Gestaltung des Diabolischen als satanische geistig noch tiefer. Das Hexenwesen mit seinem aberwitzigen Apparat spielt hauptsächlich in einem Kreise rohsinnlicher Begierden, in der Sphäre wollüstiger, schadenfroher Weiber, in einer phantastischen Scheinwelt. Das Satanische ist in ihm zwar der Mittelpunct des Cultus, allein mehr als Parodie des kirchlichen Gottesdienstes; der geistige Gehalt ist gering. Das eigentlich Satanische hingegen kehrt das Bewußtsein seines Unwillens hervor. Nicht aus Schwäche, wie der Besessene, durch relativ fremde Mächte bestimmt; nicht durch arge Lüste, wie die Hexe, zur Hingabe an das Böse getrieben; findet es seinen höchsten Genuß an der selbstbewußten, freien Hervorbringung des Bösen. Seinem Begriff nach ist das absolut Böse allerdings auch das absolut unfreie, denn es besteht ja nur im Negiren der wahren Freiheit, im Wollen des Nichtwollen des Guten, weshalb wir seinen Willen vorhin den Unwillen genannt haben als den Willen, der das Nichts will. In diesem Abgrund des substanzlosen Wollens allein fühlt es sich, wenn man so sagen darf, frei, weil es nur sich, nur seinen schlechthin exclussiven Egoismus fühlt. Das Gute als der heilige Grund aller Dinge erinnert es nur daran, alle gottgeschaffenen Schranken zu zertrümmern, alle Ordnung der Natur zu unterwühlen, alle Zucht und Scham des Geistes höhnisch zu vernichten. Mit Recht kann man daher bei ihm das Maximum der Häßlichkeit erwarten, allein so paradox es klingt, so ist es doch wahr, daß die metaphysische Abstraction, die in diesem Standpunct liegt, die Häßlichkeit wieder abmildert. Das satanische Subject hat einen gewissen Enthusiasmus der Ver-

worfenheit, der seiner Erscheinung, bei aller Scheußlichkeit, eine gewisse formale Freiheit verleihet, die es zu einem ästhetischeren Object werden läßt, als man zunächst denken sollte. Der Teufel, so sehr er sich forciren möge, sich an Gottes Stelle zu setzen, kann doch nichts schaffen, als nur das monströse Wunder seines Ja-Neins, seines absoluten Widerspruchs und ist, wegen der apriorischen Vergeblichkeit seines Bemühens um Originalität, doch immer nur eine Frazze, deren angemaaßte Majestät sofort ins Komische des „armen und dummen“ Teufels umschlägt. Die Phantasie hat den Teufel 1. übermenschlich, 2. untermenschlich, 3. menschlich dargestellt.

Uebermenschlich als Glied einer höhern, von dem wahren Gott aus Neid und Hochmuth abgefallenen Geisterwelt. Solche satanische Subjecte hat die religiöse Phantasie in colossalen Formen vorgestellt. In den niedrigeren Naturreligionen wird die Macht des Bösen den höchsten Göttern noch selber beigelegt und die Gestalt der Götzen daher darauf berechnet, durch Ungeheuerlichkeit Furcht und Grausen einzuflößen. Wie greulich glotzt uns nicht der Mongolische Ghangor, der Mexikanische Huitzilopochtli an! Wie fürchterlich starren uns diese grellen Augen an, wie blutdürstig lechzt uns diese brutale Zunge aus dem Rachen entgegen, wie drohend grinsen uns diese scharfen Zähne an, wie bestialisch zeigen uns diese ungefügen Tatzen ihre blinde Unwiderstehlichkeit, wie sinnverwirrend schaut sich der Leib als ein buntscheckiges Conglomerat von menschlichen und thierischen Formen an, wie schauerlich der Ausputz mit Menschenschädeln und zermalmten Leichnamen! In höher stehenden Religionen verschwindet diese Raubthierphysiognomie. Lüge, Neid und Hochmuth treten als die constanten Züge der satanischen Geister hervor, der Mord erst als

Folge. Die Vergeistigung der Vorstellung macht die Gestalt unbestimmter und arbeitet sie mehr in den bösen Handlungen aus, wie bei dem Indischen Kalis, dem Parsischen Eschem, dem Aegyptischen Set, der dickbauchig mit einem Nilpferdkopf gebildet wurde und den die Griechen Typhon nannten. Bei den Griechen wurde das Böse als die Negation des natürlichen und sittlichen Maaßes gefaßt, aber nicht in eine besondere Individualität concentrirt. Die Häßlichkeit des Negativen wurde an verschiedene Subjecte nach verschiedenen Momenten vertheilt (82). Die vielgliedrigen, an die Indischen Götter erinnernden Hekatoncheiren waren als Titanische Mächte mit den neuen Göttern im Kampf, aber nicht böse. Die ungeschlachten und einäugigen Kyklopen waren nicht sowohl böse, als roh. Die Grajen waren schönwangige Mädchen mit greisem Haar, Phorkyas einzahnig, die Harpyien ekelhaft, die Sirenen schönbusigte Jungfrauen, unten in Fischschwänze ausgehend, die Lamien und Empusen nach dem Blut schöner Jünglinge lüstern, die sie verführten, die dem Trunk und der Wollust ergebenen Satyr bocksfüßig — aber alle diese Fabelwesen waren nicht in unserm Sinn böse. Die Kinder der Nacht, die Hesiodos in der Theogonie nach der Schilderung des Chaos aufzählt, waren schrecklich, aber nicht böse. Der Ursprung des Uebels, aber nicht eigentlich des Bösen, wird in dem Prometheischen Mythus dargestellt. Genug, bei aller sittlichen Tiefe, die wir bei den Griechen treffen, müssen wir doch urtheilen, daß ihnen die Vorstellung des satanisch Bösen fremd geblieben ist. Ihre ἀσεβεια reicht nicht entfernt an diese Verruchtheit. In der Scandinavischen Mythologie hingegen ist die Vorstellung des Bösen in Loki schon viel concentrirter. Loki haßte, ächt satanisch, den guten,

freundlichen Baldur. Im Uebermuth fröhlichen Spiels beschlossen die Götter, nach ihm zu schießen. Alle Dinge aber wurden vorher in Eid genommen, ihm nicht zu schaden, nur eine Mistelgerte hatte Loki's List auszunehmen gewußt. Sie ward der verhängnißvolle Todespfeil. Loki gab sie dem blinden Gotte Hödur, auf Baldur zu schießen. Die Götter straften nun zwar Loki, indem sie ihn an einen Felsen ketteten und von Schlangen schmerzendes Gift auf ihn herabträufeln ließen. Allein mit dem Tode Baldurs des guten war die Katastrophe der Welt angebrochen, unaufhaltsam ihrem Untergange und dem großen Kampf der Asen entgegenzueilen. Dieser Gedanke, daß die Welt nach dem Tode des durch Bosheit geopferten guten Gottes nicht mehr bestehen kann, ist ungemein schön und tief. — Im Hebräischen Monotheismus ist der Satan, der von Jehovah die Mission zur Versuchung des Hiob empfängt, nur ein Engel, keineswegs ein diabolisches von Gott losgerissenes Wesen. Erst später nahmen die Juden aus dem Parsismus die Vorstellung des Eschem auf, den Fliegengott u. s. w. Auch im Islam ist Eblis mit Allah auf gutem Fuß. Er schwört ihm, alle Menschen, die nicht zum Muhammedanismus sich bekehren würden, zum Bösen zu verführen, damit er sie zur Hölle verdammen könne. Der Karageuz (gargousse) der Türken und ganz Nordafrika's, die Hauptperson im Chinesischen Schattenspiel daselbst, ist allerdings ein Teufel, aber nur als ein freches, possenreißerisches Subject (83). — Erst in der christlichen Religion vollendet sich mit der absoluten Tiefe der Freiheit auch das Böse in der Form eines sich in sich vereinsamenden, absolut negativen Selbstbewußtseins. Dem menschlich erscheinenden Gotte gegenüber konnte das absolut Böse auch nur anthropologisch auftreten, wenn auch

zunächst noch in der Form eines mächtigen, Flügel tragenden Engels, der von andern Engeln sich fast nur durch seine graue, schattenhafte Farbe unterscheidet. So kommt der Satan auf Abraxas und in alten Miniaturen vor. Auch als Trinität des Bösen wurde das Diabolische in drei gleichen, geharnischten, gekrönten, bezepterten, die Zunge hervorstreckenden, widrigen Personen gebildet, wovon Didron in seiner Inconographie chrétienne eine Abbildung gegeben (84). Später gestalteten die Maler die Flügel auch wohl zu Fledermausflügeln, wie im Campo Santo Pisano, bis das Streben nach energischer Contrastirung die Kunst zum Ergreifen auch anderer thierischer Formen führte. Dante im Inferno hat einer Menge phantastischer Gestaltungen sich bedient. Die anthropologische Formation als die auch im Uebermenschlichen hervorragende Tendenz gab im Mittelalter auch zu dem Mythus von Merlin Veranlassung, indem der Teufel, Gott nachahmend, auch sich einen Sohn zeugen wollte. Er beschlief daher eine sehr fromme Nonne zu Cärmarthen ohne ihr Wissen, um so die Kräfte des Guten mit denen des Bösen zu vereinen. Merlin, die Frucht dieser Verbindung, empfangen und geboren von einer heiligen Jungfrau, sollte nun als des Teufels Sohn das Reich des Sohnes Gottes zerstören. Natürlich erfolgte das Gegentheil. Die Altfranzösische Geschichte des Merlin hat Fr. Schlegel bekanntlich ins Deutsche übersetzt (85). Ein köstliches Drama, die Geburt des Merlin von Shakespeare und Rowley (86), hat den Teufel vortrefflich gezeichnet, nicht ohne eine gewisse infernale Scheinmajestät, die aber den Sohn gar nicht abhält, dem Herrn Vater sehr derbe zu begegnen, ein wahres Gegenstück zu Scribe's schon ein paar Mal von uns getadelten sentimentalen Behandlung des Sohnes durch den

Vater in Robert le diable. Immermann's Merlin hat die Idee des Teufels nicht tief genug gefaßt; der Dichter ist nicht genug in den christlichen Sinn des Mythos eingedrungen und zu sehr bei gnostisch kosmogonischen Phantasieen stehen geblieben.

Die untermenschliche Gestaltung des Satanischen ist im Wesentlichen von der antiken Satyrmaske ausgegangen, von welcher der einfache Bock wohl nur eine Consequenz war Die Nachweise dafür hat J. Piper in seiner Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst von den ältesten Zeiten bis in's sechzehnte Jahrhundert, I., 1847, S. 404 — 6. gegeben. Nicolo Pisano bildete den Beelzebul in seinem jüngsten Gericht an der Kanzel zu Pisa 1260 als Satyr. Bis dahin hatte diese Formation geruhet. Im vierzehnten Jahrhundert finden wir sie dann im Campo Santo Pisano in der Geschichte des heiligen Ranieri von Neuem und von hier ab im steigendem Wachsthum. Auch der Löwe und der Drache (le cocodrill, Wurm, Orm, Lindwurm) wurden Symbole des Satanischen. Weiterhin vermischten die Künstler Thierformen nicht nur, sondern selbst todte Dinge, wie Fässer, Bierkrüge, Töpfe, mit Menschenköpfen und Menschengestalten auf das Seltsamste miteinander. In solchen musivischen Compositionen wollten sie die unendliche Absurdität und Entzweiung des Bösen versinnbilden. Welche Fülle traumhaft wunderlicher, bizarr grotesker Frazzen haben nicht Jeronymus Bosch, die Breughel, Teniers und Callot auf diesem Gebiet erschaffen! Solche phantastische Unförmlichkeit wandte man auch auf die Darstellung der Versuchungen von Heiligen durch Dämone an, die von ihnen Besitz nehmen wollen, nicht weniger auf die Darstellung der Hölle, die Qualen der Verdammten zu veranschaulichen.

Man war unerschöpflich in symbolischen Abschilderungen der Laster und ihrer Strafen. Dante hat in seiner Hölle noch viel Antikes, was auf den Zeichnungen, die Flaxmann zum Inferno gemacht hat, recht in die Augen springt. Es herrscht hier noch eine plastische Art zu sehen und zu gruppiren. Umgekehrt hat Breughel Formen der christlichen Hölle in seiner Ankunft der Proserpina auf den antiken Tartarus übertragen. Bei der so beliebten Versuchungsgeschichte des heiligen Antonius wird den umschwärmenden Kobolden, Larven, Teufeln und Teufelinnen, die uns den Kampf im Innern des Heiligen vergegenständlichen sollen, ein Mittelpunct in dem Teufel gegeben, der als ein schönes Weib den Einsiedler zur Wollust zu reizen sucht. Diese verführerische Schönheit soll jedoch an kleinen Merkmalen die Heimath verrathen, aus der sie stammt: daher das Horn, das aus der Fülle der Locken hervordringt, daher der Schweif, der unter dem Schlepp des Sammtkleides hervorguckt, daher der Pferdehuf, der sich durch das Gewand durchzeichnet. Doch noch mehr, als solche symbolische Attribute, sollen Stellung, Geberde, Züge, Blick des Weibes, welches dem Eremiten einen Pocal dareicht, das Scheinwesen der höllischen Schönen erkennen lassen, die Tod und Elend in sich birgt. Callot (87) hat in seiner Behandlung dieses Süjets eine Ueberschwänglichkeit toller Erfindungen bewiesen. Er hat ein großes Felsengeklüft gemalt, das hinten einen Ausblick auf die von Feuersbrünsten und Wassersnöthen molestirte Welt darbietet. Rechts vor unsern Augen, in einen Winkel zusammengedrängt, sehen wir den heiligen Antonius sich gegen die Laster wehren, die ihn mit Ketten fesseln und fortreißen möchten. Eben scheint er den Sieg über den Teufel der Wollust davon getragen zu haben. In einer dunkeln Ecke

des Felsens richtet sich ein rattenartiges Thier mit einer Brille auf der Schnauze empor und legt ein Gewehr an, tückisch aus dem Hinterhalt zu schießen. Auf einem Absatz des Felsens über der Höhle des Eremiten hat sich eine sonderbare Gemeinde versammelt. Eine nackte vogelartige Gestalt mit dickem Bauch, langem Hals und einem nicht menschlichen und doch menschlichen Gesicht liest aus einem Meßbuche vor. Man kann sich nichts Heuchlerisches vorstellen. Um diesen Pfaffen herum sind allerhand Teufel, keiner dem andern gleich und doch alle in einem widrigen Zuge der gemeinsten Sinnlichkeit und Heuchelei sich ähnlich. Einer faltet die Hände. Einer, auf eines Reiseesels Rücken knieend, scheint Ablaß zu verkünden. Einige spielen auf ihren langgezogenen Nasen Clarinette; andere haben an Stelle des Gesichts einen After, auf welchem sie trommeln. Ganz zur Linken des Bildes, von uns aus, erblicken wir einen Felsen, der sich mit mehren Einschnitten hoch hinaufwölbt. Auf einem Vorsprung steht hier ein ganz und gar verschrobenes, kriegerisch angethanes Wesen, das nach Oben blickt, von wo ihm ein Ungethüm Koth in den schmunzelnd geöffneten Schlund fallen läßt. Es fühlt sich durch solche Herablassung und Mittheilung beseligt. Ganz im Vordergrunde steht ein vierfüßiges, ganz aus Panzerstücken und Armaturen zusammengesetztes längliches Thier, aus dessen aufgesperrtem Rachen so eben Lanzen, Gewehre, Pfeile, Kugeln aller Art entstürzen, weil ein leichtsinniger Bursche mit einer Lunte den Hintern angezündet hat. Voran rennt ein obscuranter Krebs mit einer qualmenden Laterne. Doch in der Mitte des Ganzen erscheint ein scheußlicher Triumphzug. Auf dem Hals und Kopf eines Thiergerippes sitzt eine nackte Gestalt mit einem Spiegel. Soll es Venus sein? Zwei höchst sonderbare

Wesen ziehen den Gerippewagen, das eine ganz vermasert, verhozzelt, ein rechtes Unthier, das andere mit einem elephantenartigen Fuß und einer Klaue, die eine Krücke hält. Und über all diesen Ausgeburten der ausgelassensten Phantasie schwebt oben der Höllendrache und speit Teufelszeugungen aus, die sich in der Luft sofort wieder vermehren, wie ein böser Gedanke eine Reihe anderer ins Unendliche hervorbringt.

Die übermenschliche Gestaltung des Satanischen ist im Grunde eben so einfach, als die untermenschliche mannigfaltig. Wie phantastisch aber auch die letztere ausschweife, so kann sie doch einer Anknüpfung an die menschliche nicht entbehren, weil es sich immer um die Freiheit des Menschen handelt, sie zum Abfall von ihrer göttlichen Nothwendigkeit zu bestimmen. Die Malerei hat daher selber der Schlange im Paradiese, wie sie vom Baum der Erkenntniß herunter den Protoplasten ihre Sophismen vorträgt, ein menschliches Haupt mit einer listig schmeichlerischen, boshaft freundlichen Physiognomie gegeben. Da einmal für uns keine andere Form, als die menschliche, existirt, die Persönlichkeit des Geistes anzuschauen, so ist es nur eine unvermeidliche Consequenz der Kunst, das Diabolische endlich auch in einfach menschlicher Gestalt darzustellen. Ist doch im Grunde die des Teufels als eines bösen Engels auch keine andere. In der Phantasie macht auch die Vorstellung, daß der Teufel jede, also auch die menschliche Gestalt annehmen könne, den Uebergang zur Vermenschlichung. Es scheint, als ob in der Kunst hier zwei verschiedene Ausgangspuncte gewesen wären; der eine, der das Satanische in der Gestalt eines Mönches, der andere, der es in der Gestalt eines Jägers darstellte; jene war die kirchliche, diese die weltlich nationale. Jener

Form begegnen wir z. B. unter den Bildern der Boisseräeschen Sammlung bei einer Versuchung Christi von Patenier, auf welcher dem Teufel in der Kutte nur die kleinen Krallen an der Hand als Symbol geblieben sind, übrigens die ganze Energie des diabolischen Ausdrucks in die Individualisirung der Gestalt und Physiognomie verlegt ist, eine natürlich viel schwierigere Leistung, als eine Darstellung, die sich auf die attributive Verdeutlichung stützt. So hat auch der Holländische Maler Christoph van Sichem Faust gegenüber den Teufel als Franciscaner gemalt, eine gedrungene Gestalt mit einem kraftvollen, rundlichen Gesichte voll Sinnlichkeit und Tücke und mit einer kleinen aber durch die Kürze ihrer dicken fleischigen Finger unangenehmen Hand (88). Der Mephostophilis der alten Faustsage treibt mit dem Doctor viel speculative Theologie über den Ursprung der Welt, über die Ordnungen der Geister, über das Wesen der Sünde, über alle Heimlichkeiten des Jenseits, und zu diesen Tiefsinnigkeiten paßt die Mönchsfigur ganz gut. Heine in seinem Tanzpoëm Faust bemerkt S. 87, daß Göthe diese Seite der alten Sage, die noch in der Tragödie Faust des Engländers Marlowe 1604 sichtbar ist, nicht gekannt haben müsse, daß er die Elemente zu seinem Faust wohl nur aus dem Puppenspiel nicht aus dem Volksbuche entlehnt habe: „Er hätte sonst in keiner so säuisch spaßhaften, so cynisch sterilen Maske den Mephistopheles erscheinen lassen. Dieser ist kein gewöhnlicher Höllenlump, er ist ein subtiler Geist, wie er sich selbst nennt, sehr vornehm und nobel und hochgestellt in der unterweltlichen Hierarchie, im höllischen Gouvernemente, wo er einer jener Staatsmänner ist, woraus man einen Reichskanzler machen kann". Dieser Tadel ist wohl irrig, denn es fehlt dem Mephisto zwar die

doctrinäre Theologie, aber gar nicht ein metaphysischer Zug. — Der andere weltliche Ausgangspunct scheint in der Vorstellung des wilden Jägers zu liegen, der auf Bildern der Oberdeutschen Schule in grüner knapper Tracht mit spitzem Hut und einer Auerhahnfeder daran vorkommt und jenes lederfahle, magere, kniffige, spitzige, ins Satyrhafte schlagende Gesicht, so wie jene länglicht dürren Hände und schlanken, skeletartigen Glieder hat, die ihm durch die Bilder von Retzsch, Arys Scheffer und durch die ihnen folgenden theatralischen Darstellungen zur stereotypen Maske bei uns geworden sind und über welchen „Baron mit falschen Waden" auch Seybertz in seinen Illustrationen zum Götheschen Faust nicht hinausgekommen ist. Da der wilde Teufel im Volksglauben der Teufel selber, eigentlich Othin, ist, so lag diese Form des Anthropomorphismus nahe. In Calderons magico prodigioso erscheint der Dämon, der den heiligen Cyprianus zu verführen trachtet, in vollkommen menschlicher Gestalt. Bei den geistlichen Epikern wurde der Satan natürlich wieder in übermenschlicher Gestalt vorgeführt, bei Milton als ein kriegerischer Höllenfürst, bei Klopstock in Abbadonnah als ein von einem wehmüthigen Gefühl überhauchter Demiurgos.

Von dieser anthropomorphischen Incarnation des Teuflischen ist aber noch wiederum diejenige Form zu unterscheiden, die es dadurch empfängt, daß der Mensch selber zum Teufel wird, was zwar nach einer seichten Moral und stupid gutmüthigen Theologie gar nicht möglich sein soll, factisch aber nur zu oft wirklich wird. Ja es ist entsetzlich, aber es ist wahr, daß wir Menschen uns gegen unsern göttlichen Ursprung empören und in dem Hunger nach Ichheit unersättlich werden können. Nicht einzelne Momente

des Bösen kommen hier in's Spiel, wie Wollust, Herrschsucht u. dgl., sondern der Abgrund der absoluten, bewußten Selbstsucht. Von dieser Form geht die eine Richtung mehr auf das Handeln, die andere mehr auf eine satanische Schönseligkeit. Dort erzeugt die Kunst Charaktere, wie Judas, Richard III., Marinelli, Franz Moor, den Secretair Wurm, Francesco Cenci, Vautrin, Lugarto, u. a., hier zerrissene Seelen, wie Roquairol, Manfred u. s. w. In jenen handelnden Bösewichtern ist noch eine gewisse naive Gesundheit des negativen Princips, in diesen contemplativen Teufeln aber geht das Böse durch das sophistische Spiel einer schlechten, hohlen Ironie in eine scheußliche Verwesung über. Aus den unruhig ermatteten, genußgierig impotenten, übersättigt gelangweilten, vornehm cynischen, zwecklos gebildeten, jeder Schwäche willfahrenden, leichtsinnig lasterhaften, mit dem Schmerze kotettirenden Menschen der heutigen Zeit hat sich ein Ideal satanischer Blasirtheit entwickelt, das in den Romanen der Engländer, Franzosen und Deutschen mit dem Anspruch auftritt, für edel gehalten zu werden, zumal diese Helden gewöhnlich viel reisen, sehr gut essen und trinken, die feinste Toilette machen, nach Patschouli duften und elegante weltmännische Manieren haben. Aber diese Noblesse ist nichts als die jüngste Form der anthropologischen Erscheinung des satanischen Princips. Der „schöne Ekel" in dieser Diabolik, die sich absichtlich in Sünde stürzt um nachher den süßen Schauder der Reue zu genießen, die Menschenverachtung, die Hingabe an das Böse, nur um in dem wüsten Gefühl der universellen Verworfenheit zu schwelgen, die geniale Frechheit, welche die Moral den Philistern überläßt, die Angst vor der Möglichkeit einer wirklichen Geschichte, der Unglaube an den lebendigen Gott, der in Natur

und Geschichte sich offenbart, diese ganze Häßlichkeit der zerrissenen und verschlissenen Weltschmerzler ist von J. Schmidt in seiner Geschichte der Romantik, 1848, II., 385—89. vortrefflich charakterisirt worden. Den Anfang dieser ästhetischen Satanerie findet er im Lovelace.

Die Auflösung des Diabolischen in's Komische liegt schon in seinem ursprünglichen Widerspruch. Sein Unterfangen, im Universum einen Ausnahmezustand begründen zu wollen, erscheint um so thörigter, je größer der formale Verstand und Wille ist, die sich dabei bethätigen. Gegen die Erhabenheit der göttlichen Weisheit und Allmacht nimmt sich die teuflische Intelligenz und Kraft doch nur als eine Duodezallwissenheit und Miniaturallmacht aus. Die Mittel, deren sie sich für ihre Zwecke bedient, helfen endlich das Gegentheil realisiren. Von dieser Seite hat die christliche Kunst vorzüglich die Darstellung des Teufels gefaßt. Das Mittelalter hat seine Komik wesentlich an ihr entwickelt. Dem Teufel wurde das Laster als Narr zugeordnet und aus ihm ging der spätere clown und Rüpel hervor. Der Teufel kommt trotz seiner großen Anstrengungen überall zu kurz und wird, nachdem er eine Zeitlang Verlegenheiten bereitet hat, zuletzt ausgelacht. Das Volk macht ihn in seinen Sagen zum armen und dummen aber auch lustigen Teufel. In Ben Jonsons dummen Teufel (übersetzt von Baudissin in Ben Jonson und seine Schule) wird der Teufel von allen Menschen hinter's Licht geführt und endlich in's Gefängniß gebracht, aus welchem Satan ihn befreien muß. Im Englischen Puppet-shaw erschlägt Punch sogar zuletzt den Teufel und singt:

Juchhe! Aus ist die Noth,
Denn selber der Teufel ist todt!

Im Mittelalter gestattete die Figur des Teufels, dessen Macht der christliche Glaube überwunden wußte, eine Licenz der Kritik, die sonst verpönt war. Späterhin mußte auch diese Komik eben so wohl in concrete menschliche Individualitäten gelegt werden, als auch die finstere Seite des Bösen in wirkliche Menschen gelegt ward. Daher ist der Teufel allmälig für die Kunst überflüssig geworden. Er ist, auch in der Komik, zu einer allegorischen Person zusammengeschrumpft, die nur noch in barocken und burlesken Compositionen eine gewisse Poesie erlaubt, wie z. B. Grabbe in einem Lustspiel die Großmutter des Teufels auf den Einfall gerathen läßt, die Hölle schroppen zu lassen. Der Herr Sohn wird so lang auf die Oberwelt geschickt. Da es hier aber gerade kalt ist, so erstarrt der von der Höllenwärme verwöhnte Teufel und bleibt in diesem Zustande am Wege liegen. Ein höchst aufgeklärter Dorfschulmeister, der sich vom Glauben an den Teufel längst emancipirt hat, findet ihn, hält ihn für ein Curiosum naturae und nimmt ihn nach Hause, sehr erfreut über solche Rarität. Hier thauet nun aber der Teufel auf, was denn zu sehr lächerlichen Situationen Anlaß gibt. Die Pariser haben auch das teuflische Element zu ganz allerliebsten Zeichnungen mit Anmuth zu gestalten gewußt, zu den sogenannten diableries, phantastischen Schattenbildern in der Art der Ombres chinoises. Sie machen auch einen Ausläufer jener Breughel-Callot-Hoffmannschen Zerrbildnerei aus, welche die Franzosen einmal für ächte Romantik zu halten sich capriçirt haben. Wir wollen zum Schluß dieser kurzen ästhetischen Phänomenologie des Teufels eine solche diablerie von Nicolet beschreiben, die auch für uns Deutsche durch Lewald's Europa 1836, I., Beilage zum ersten Heft, zugänglich geworden ist. Wir

befinden uns auf einem glänzenden Ballfeste, das uns überall verliebte Päärchen in den mannigfachsten Attitüden vorführt. Plötzlich erscheinen im bunten Gemisch der Tänzer drei furchtbare Teufel, die aufeinandersitzen und mit Drehorgel, Waldhorn, Türkischer Trommel und Triangel ein scheußliches Concert anstimmen. Ihnen nach ein luftiges Ding mit großen Glocken in der Hand. Ihr folgt ein Teufel, der mit einer Küchengabel und Ketten den Tact dazu schlägt; andere Teufel, die auf Kessel pauken, Casserolen statt der Becken gebrauchen, und auf Trichtern blasen, verstärken dies Orchester. Drei tolle wilde Hexen von eben nicht unangenehmem Aeußern ziehen nun einen garstigen sich heulend sträubenden Teufel mit Gelächter in den Saal. Sie haben ihm einen Strick um den Leib gelegt und schnüren ihn tüchtig zusammen. Kaum in der Mitte, so drängen sich alle Weiber hinzu, ihn zu bitten, daß er die wohlthätige Manipulation der Verjüngung mit ihnen vornehmen möge. Der Teufel fängt die Weiber ein, sperrt sie in einen großen Korb und setzt in die Mitte des Saales einen colossalen Mörser, aus dem eine Röhre in einen davor liegenden Recipienten geht. Ein Teufel wirft nun die Weiber in den Mörser, in welchem der gräßliche Urteufel sie mit wildem Hohngelächter zerstampft. — Nun folgt ein Maskenzug, wie nur die zügelloseste Phantasie ihn ersinnen kann. Zuerst ein Teufel auf Stelzen; dann ein Chinese Tabackrauchend auf einem Zwergskelet einherreitend; eine Amazone auf einem auf Stelzen gehenden Strauß; ein zierlich Dirnchen, einen Teufel Huckepack tragend; ein alter ehrbarer Herr mit Paraplui und Degen gar elegant auf einem Wiedehopf einhertrottend und endlich eine lange Reihe von Vogel-, Affen- und Hundeteufeln, Gerippen, Sprühteufeln, Luftgestalten. Mitten in

diesem tollen Spuk erscheint ein dicker Beelzebub, eine Schaale in der Hand; ein riesiges Todtengerippe in Reiterstiefeln postirt sich ihm mit einer Champagnerflasche gegenüber; der Kork springt in die Luft und Fliegen, Skorpione, Schlangen, Teufelchen, Wanzen, Flöhe, entsprudeln der Flasche und stürzen in die bereit gehaltene Schaale. Zuletzt aber kommt eine Sylphide und tanzt ein entzückendes Solo. Doch plötzlich springt ein Teufel mit der Hetzpeitsche hervor. Die Sylphide verliert ihre Flügel und bekommt Arme dafür. Die Hetzpeitsche knallt und die Tänzerin muß nun auf den Armen stehen, gehen und tanzen. Ueberall schweben ähnliche Sylphiden in der Luft, von höllischen Blasbälgen und Teufelsodem getrieben, die man bald auf Degenspitzen schweben, bald durch Reifen springen sieht, bis endlich die Teufel sich auf schuppige Drachengespenster schwingen, welche die Tänzerinnen mit ihren Krallen ergreifen und mit ihnen davon fahren:

„Das ist das Loos der Schönen auf der Erde."

C.

Die Caricatur.

Das Schöne erscheint entweder als das erhabene oder gefällige, oder als das absolute, welches den Gegensatz des Erhabenen und Gefälligen in sich zur vollkommenen Harmonie versöhnt. Nicht so transcendent, wie das Erhabene, nicht so bequem zugänglich, wie das Gefällige, wird die Unendlichkeit des erstern in ihm zur Würde, die Endlichkeit des zweiten zur Anmuth. Die Würde kann aber zugleich anmuthig, die Anmuth zugleich würdevoll sein. Das Häßliche als eine

Secundogenitur ist in seinem Begriff von dem des Schönen abhängig. Das Erhabene verkehrt es in das Gemeine, das Gefällige in das Widrige, das Absolutschöne in die Caricatur, in welcher die Würde zum Schwulst, der Reiz zur Koketterie wird. Die Caricatur ist insofern die Spitze in der Gestaltung des Häßlichen, allein eben deshalb macht sie, durch ihren bestimmten Reflex in das von ihr verzerrte positive Gegenbild, den Uebergang in's Komische. Ueberall im Häßlichen hat sich uns bisher schon der Punct aufgedeckt, wo es lächerlich werden kann. Das Formlose und Incorrecte, das Gemeine und Widrige, können durch Selbstvernichtung eine scheinbar unmögliche Wirklichkeit und damit das Komische erzeugen. Alle diese Bestimmungen gehen in die Caricatur über. Sie wird auch formlos und incorrect, gemein und widrig durch alle Abstufungen dieser Begriffe hin. Sie ist unerschöpflich in chamäleontischen Wendungen und Verbindungen derselben. Kleinliche Größe, schwächliche Stärke, brutale Majestät, erhabene Nichtigkeit, plumpe Grazie, zierliche Rohheit, sinniger Unsinn, leere Fülle und tausend andere Widersprüche sind möglich.

Insofern haben wir auch bisher schon den Begriff der Caricatur indirect auseinandergesetzt. Genauer aber besteht derselbe in der Uebertreibung eines Momentes einer Gestalt zur Unförmlichkeit. Doch ist diese Definition noch zu beschränken, wenn sie auch im Allgemeinen richtig ist. Das Uebertreiben nämlich hat eine Grenze. An sich ist es die quantitative sei es vermehrende oder vermindernde Veränderung einer Qualität als eines bestimmten Quantums, eine Veränderung, die an das Wesen der Qualität selber gebunden ist. Die maaßlose Veränderung gelangt, als unendliche Vermehrung oder Verminderung, zuletzt bei der Vernichtung der

Qualität des Quantums an, weil zwischen der Qualität und Quantität ein inneres Verhältniß besteht. Die Qualität ist selber die Grenze der Quantität. Wir finden es daher lächerlich, wenn eine Qualität in ihrer Einfachheit einen Comparativ haben soll. Relativ kann sie allerdings Grade in sich schließen, allein absolut kann sie nur Eine sein. Gold als solches kann nicht goldener, Marmor nicht marmorner, die Allwissenheit nicht allwissender, ein Dreieck nicht noch dreieckiger sein u. s. w. Jener Sonntagsjäger kommt zu einem Krämer, Schrot zu kaufen. Dieser bietet ihm mehrere Sorten an; eine viel theurer, aber auch vorzüglicher. Dieser graduelle Unterschied ist hier möglich. Empfiehlt der Krämer nun aber eine Sorte besonders aus dem Grunde, weil sie todter schieße, so ist dieser Comparativ lächerlich, denn todter als todt kann nichts Todtes sein. Es kommt aber sogleich auf die nähern Umstände an, diesen hier lächerlichen Comparativ auch in ganz anderm Lichte erscheinen zu lassen. Wenn bei den Russen, weil bei ihnen die Todesstrafe abgeschafft ist, ein Mensch zu einigen tausend Hieben verurtheilt wird und die Soldaten endlich nur noch auf einen Leichnam schlagen, der auf einem Armensünderkarren durch ihre Reihen gezogen wird, so ist dies zu Tode prügeln eines Todten, nur um die Strafe vollständig zu vollstrecken, gewiß nicht lächerlich. Die Uebertreibung als Vergrößerung und Verstärkung, als Verkleinerung und Verschwächung überhaupt, ist daher noch keine Carikirung. Die athletische Steigerung der Körperkraft ist so wenig eine Verzerrung, als die hinschwindende Kraft eines Siechen. Ein Vermögen von Rothschildeschem Umfang ist so wenig eine Caricatnr, als eine große Schuldenlast. Swifts Riesenmenschen von Brobdignac und seine Zwergmenschen von Liliput sind phantastische Ge-

schöpfe, aber keine Caricaturen. Der kranke Organismus übertreibt die Thätigkeit eines leidenden Organs, der Leidenschaftliche übertreibt sein Gefühl für den Gegenstand seiner Affection, der Lasterhafte seine Abhängigkeit von einer schlechten, verwerflichen Gewohnheit. Niemand aber wird Schwindsucht eine Verzerrung der Magerkeit, patriotische Aufopferung eine Verzerrung der Vaterlandsliebe, Verschwendung eine Verzerrung der Freigebigkeit nennen. Uebertreibung allein ist ein zu unbestimmter, relativer Begriff. Bliebe man bei ihm stehen, so würden Ueberschwemmungen, Orkane, Feuersbrünste, Seuchen u. s. w. auch Caricaturen sein müssen. Zum Begriff der Uebertreibung muß also, den der Caricatur zu begründen, noch ein anderer hinzukommen, nämlich des Mißverhältnisses zwischen einem Moment einer Gestalt und ihrer Totalität, also die Aufhebung der Einheit, welche nach dem Begriff der Gestalt dasein sollte. Würde nämlich die gesammte Gestalt gleichmäßig in allen ihren Theilen vergrößert oder verkleinert, so würden die Proportionen an sich dieselben bleiben, folglich auch, wie bei jenen Swiftschen Figuren, nicht eigentliche Häßlichkeit entstehen. Geht aber ein Theil aus der Einheit in einer Weise heraus, welche das normale Verhältniß aufhebt, so erzeugt sich, da dasselbe an sich in den übrigen Theilen fortbestehen bleibt, eine Verschiebung uud Verschiefung des Ganzen, die häßlich ist. Die Disproportion nöthigt uns, immerfort die proportionale Gestalt zu subintelligiren. Eine kräftige Nase z. B. kann eine große Schönheit sein. Wird sie aber zu groß, so verschwindet das übrige Gesicht zu sehr gegen sie. Es entsteht eine Disproportion. Wir vergleichen unwillkürlich ihre Größe mit derjenigen der übrigen Theile des Gesichts und urtheilen, daß sie nicht so groß sein sollte. Ihre Uebergröße

macht nun aber nicht sie allein, sondern auch das Gesicht, dem sie angehört, zur Caricatur, wie Grandville in den petites misères de la vie humaine die socialen Verlegenheiten einer solchen Großnase sehr ergötzlich gezeichnet hat. — Die Uebertreibung wird also zur Disproportion führen müssen. Allein auch hier ist noch wieder eine Beschränkung erforderlich. Ein bloßes Mißverhältniß nämlich könnte auch nur eine einfache Häßlichkeit zur Folge haben, die aber noch keineswegs eine Caricatur zu nennen wäre. Alles Gemeine, alles Widrige würde dann schon auf diese Benennung Anspruch machen dürfen, weil es doch im Allgemeinen eine Verzerrung des Schönen. Daß im Leben so gesprochen und auch das einfach Häßliche schon Caricatur gescholten wird, ist kein Grund, innerhalb der Wissenschaft den Begriff nicht strenger zu fassen. Hier kann nur diejenige Mißform Caricatur heißen, die sich in einen bestimmten positiven Gegensatz reflectirt und seine Formen ins Häßliche verbildet. Aber nicht eine vereinzelte Anomalie, Regellosigkeit, Mißbeziehung reicht dazu hin, vielmehr muß die Uebertreibung, welche die Gestalt verzerrt, als eine dynamisch wirkende die Totalität derselben in Mitleidenschaft ziehen. Ihre Desorganisation muß organisch werden.

Dieser Begriff ist das Geheimniß der Erzeugung der Caricatur. In ihrer Disharmonie entsteht durch die falsche Sucht eines Momentes des Ganzen doch wieder eine gewisse Harmonie. Die so zu sagen verrückte Tendenz des einen Punctes durchschleicht auch die übrigen Theile. Es bildet sich ein falscher Schwerpunct, nach welchem hin Alles in der Gestalt zu gravitiren beginnt und damit eine mehr oder weniger durchgreifende Verzerrung des Ganzen hervorbringt. Diese nach Einer verkehrten Richtung hin thätige

Seele der Deformität producirt nicht blos eine einzelne, besonders auffällige Häßlichkeit, sondern durchdringt das Ganze mit ihrer abnormen Entstellung. Im Allgemeinen werden wir hier eine zwiefache Weise der Verbildung erkennen, die Usurpation und die Degradation. Jene rückt eine Erscheinung in eine höhere Form hinauf, als ihr vermöge ihres Wesens zukommen kann; diese setzt sie in eine niedrigere Form herunter, als ihr vermöge ihres Wesens zukommen sollte. Die Usurpation schraubt eine Existenz zu dem Widerspruch hinauf, mehr scheinen zu wollen, als ihr eigentliches Sein ihr erlaubt. Sie affectirt das ihr nicht ursprünglich zugehörige Wesen. Die Degradation wirft eine Existenz in den Widerspruch, sich in eine Sphäre als die ihr wesentliche einzulassen, welche sie ihrem primitiven Standpunct nach schon hinter sich hat. Usurpation und Degradation sind daher nicht mit Potenzirung und Depotenzirung identisch. Potenzirung ist normale Steigerung. Die mittelaltrige Sage z. B. von Gregorius auf dem Steine, die Hartmann von der Aue Deutsch bearbeitet hat und die noch jetzt als Volksbuch cursirt, ist eine christliche Potenzirung der antiken Oedipussage, aber keineswegs eine Carikirung derselben. So ist die Art und Weise, wie Euripides den Stoff der Orestie und Oedipodie behandelt hat, gegen die Aeschyleische Darstellung der ersteren, gegen die Sophokleische der zweiten gehalten, eine poetische Depotenzirung, allein noch keineswegs eine Carikirung derselben. Es wird also noch eine Bestimmung erforderlich sein, die zu hoch oder zu niedrig greifende Richtung der Deformität zur carikirenden zu machen und dies wird die bestimmte Vergleichung sein, zu welcher die Verzerrung auffordern muß. Alle Bestimmungen des Häßlichen als Reflexionsbegriffe schließen

eine Vergleichung mit denjenigen positiven Begriffen des Schönen in sich, die von ihnen negativ gesetzt werden. Das Kleinliche hat am Großen, das Schwächliche am Starken, das Niedrige am Majestätischen, das Plumpe am Niedlichen, das Todte und Leere am Spielenden, das Scheußliche am Reizenden das Maaß, worin es sich reflectirt. Die Caricatur dagegen hat ihr Maaß nicht mehr nur an einem allgemeinen Begriff, sondern verlangt die bestimmte Beziehung auf einen schon individualisirten Begriff, der eine sehr allgemeine Bedeutung, einen großen Umfang haben kann, jedoch aus der Sphäre der bloßen Begrifflichkeit herausgehen muß. Den Begriff der Familie, des Staates, des Tanzes, der Malerei, des Geizes u. s. w. überhaupt kann man nicht carikiren. Um das Urbild im Zerrbilde verzerrt zu erblicken, muß zwischen seinem Begriff und der Verzerrung wenigstens diejenige Individualisirung in die Mitte treten, welche Kant in der Kritik der reinen Vernunft das Schema nennt. Das Urbild darf nicht der blos abstracte Begriff bleiben, es muß eine schon irgendwie individuelle Gestalt gewonnen haben. Was wir aber hier Urbild für das Zerrbild nennen, ist auch nicht im ausschließlich idealen Sinn, sondern nur in dem eines positiven Hintergrundes überhaupt zu nehmen, denn es kann eine selbst durchaus empirische Erscheinung sein. Aristophanes in seinen Wolken geißelt die Unphilosophie, die Sophisterei, den ungerechten Logos. Als Zerrbild des Philosophen stellt er den Sokrates auf. Dieser Sokrates, der auf der Palästra Mäntel stiehlt, der den Flohsprung berechnet, der das Ungerade gerade machen lehrt, der, dem Aether näher zu sein, in seiner Denkstube auf einem Käsekorbe schwebt, der seine Schüler nasführt, ist freilich nicht derselbe Sokrates, mit welchem er enthusiastische

Symposien feierte. Aber in einer Hinsicht ist es doch derselbe Sokrates, denn seine Gestalt, seine nackten Füße, seinen Stab und Bart, seine Manier zu dialektisiren, hat er doch wieder von ihm entlehnt und eben dadurch eine ächte Caricatur erschaffen. Die Philosophie überhaupt kann man nicht carikiren, wohl aber einen Philosophen, die allgemeinste, eminenteste, dem Publicum geläufigste Form der Erscheinung der Philosophie in einem Philosophen, seinen Dogmen, seiner Methode, seiner Lebensart; wie auch Palissot in seinen Philosophen Rousseaus Naturevangelium, Gruppe in seinen Winden Hegels Kathedermanier carikirten. Für Aristophanes war Sokrates das Schema, der Uebergang zur poetischen Individualisirung. Sokrates besaß Philosophie und Urbanität genug, bei der Aufführung der Wolken gegenwärtig zu sein und sogar im Theater aufzustehen, dem Publicum die Vergleichung zu erleichtern. Hätte Aristophanes nur einen abstracten Sophisten hingestellt, so würde seiner Figur die individuelle Vertiefung gefehlt haben.

Allein nun werden wir sofort einen Unterschied anerkennen müssen zwischen den Caricaturen, welche der Welt der wirklichen Erscheinung und denen, welche der Welt der Kunst angehören. Die wirkliche Caricatur stellt uns auch den Widerspruch der Erscheinung mit ihrem Wesen dar, sei es durch Usurpation oder Degradation. Sie ist aber eine sehr unfreiwillige. Alle jene Industrieritter, jene altklugen Kinder, jene Pedanten der Gelehrsamkeit, jene Pseudophilosophen, jene Pseudoreformatoren des Staats und der Kirche, jene Pseudogenies, jene forcirt liebenswürdigen Schönen, jene ewig achtzehn Jahr alten Weiber, jene Ueberbildeten u. s. w., wie sie aus der Corruption aller Culturen beständig hervorgehen, alle Werke, die nur Realisationen des

Widerspruchs ihres Begriffs ausmachen, alle diese Existenzen sind unstreitig Caricaturen. Allein als empirische Existenzen sind sie nach allen Seiten hin mit der Wirklichkeit so verflochten, daß sie auch noch eine Menge von anderweiten, oft höchst respectabeln Beziehungen in sich schließen. Von ihnen muß daher die ästhetische Caricatur als das Product der Kunst unterschieden werden, welches von den Zufälligkeiten des empirischen Daseins gereinigt ist und diejenige Einseitigkeit, um die es zu thun ist, prägnant hervorhebt. Der Standpunct der Kunst für ihre Schöpfung der Caricatur ist mithin der satirische. Alle Begriffe, welche dem der Satire gehören, gehören folglich auch der Caricatur. Alle Modificationen des Tons, welche der Satire möglich sind, sind auch für die Caricatur möglich. Sie kann heiter und düster, erhaben und niedrig, scharf und milde, grob und artig, plump und witzig sein. Es ist aber eine falsche Beschränkung, die Caricatur nur in den Werken der Malerei zu suchen, wie es Paulin Paris in der Einleitung zum Musée de la Caricature en France geschehen ist, wenn er S. 1. sagt: „La caricature est, dans son acception la plus étendue, l'art de donner à l'imitation de la nature et à l'expression des sentimens et des habitudes le caractère de la satire. Cet art ne doit pas être de beaucoup postérieur à l'invention de la peinture. Dès qu'on a compris l'idéal dans ses rapports avec la beauté, on a dû sentir le besoin de l'idéal dans ses rapports avec la laideur physique et morale. Cependant le mot caricature, d'origine italienne, est d'un Français assez nouveau. Admis, depuis le seizième siècle, dans la langue des arts, c'est de nos jours seulement qu'il est devenu académique et qu'à ce tître on l'a vu prendre rang parmi les expressions ordinaires de la conversation."

Diese Beschränkung auf die Malerei wird von Paris selber sogleich factisch dadurch widerlegt, das er den Roman Fauvel, le pélérinage de la vie humaine und la danse Macabre als satirische Werke bespricht, aus denen die Miniaturmalerei den Stoff zu den Bildern genommen hat, mit welchem die Handschriften geschmückt sind. Die Poesie ist eben sowohl, als die Malerei, ja wegen der höhern Geistigkeit ihres Darstellungsmittels in noch viel größerem Umfang und viel eindringlicherer Tiefe, der Carikirung fähig. Die Geschichte der komischen Literatur von C. F. Flögel, 1784, 4 Bde., enthält besonders die Geschichte der satirischen Dichtung und damit der poetischen Caricatur. Was aber das Wort Caricatur anlangt, so haben wir Deutsche es wohl erst auf dem Französischen Umwege aus dem Italienischen aufgenommen. Im Italienischen leitet es sich von caricare: überladen, ab; die Franzosen haben für Caricatur das ähnliche Wort charge in Gebrauch. Wir Deutsche haben vordem den Ausdruck: Afterbildniß für Caricatur gehabt. Eine besondere Richtung auf die Beachtung des Häßlichen als Mittel der Carikirung hat unter den Malern längst vor Hogarth Leonardo da Vinci gehabt, dessen hierhergehörige Zeichnungen, meist Studienköpfe, seit Caylus öfter herausgegeben sind.

Von der Natur wird man nur uneigentlich sagen können, daß sie Caricaturen hervorbringe. Wenn ihre Realität ihren Begriff nicht erreicht, so kann daraus, wie wir uns früher überzeugten, das Häßliche, auch wohl, unter gewissen Bedingungen, das Komische entstehen, eine wirkliche Caricatur aber würde die Möglichkeit voraussetzen, daß die Gestalt in ihrer Verbildung auf Freiheit zurückgeführt werden könnte. Wir nennen den Affen ein Zerrbild des Menschen, allein wir wissen sehr wohl, daß dies nur witziger Weise ge-

sagt werden kann. Der Affe ist kein häßlicher, entarteter Mensch und es ist unmöglich, eine Satire auf den Affen zu schreiben, denn er kann einmal nicht anders sein, als er ist und wir können von ihm nicht fordern, weniger Affe und mehr Mensch zu sein. Wohl aber kann die Satire einen depravirten Menschen zum Affen degradiren, weil er, gegen seinen Begriff, sich selber dazu herabsetzt. Vom Cretin läßt sich schon mit mehr Recht sagen, daß er eine Caricatur des Menschen sei, weil er, seinem Wesen nach schon Mensch, doch seiner Erscheinung nach in die Thierheit versunken ist, während der Affe, der Form nach dem Menschen sich annähernd, dem Wesen nach von ihm unterschieden bleibt. Wenn manche Thiere als totale Verzerrungen ihres Typus erscheinen, so mischt sich hierbei gewöhnlich der Zwang ein, welchen der Mensch ihnen anthut und dieser Zwang hebt wieder alle ästhetische Freiheit auf. Wenn wir auf einer Thierschau Schweine, auf dem Pariser Mardi gras Ochsen erblicken, die in ihrem Fett ersticken, so werden wir solche Fleischmassen nur häßlich, vielleicht komisch finden, aber eigentliche Caricaturen sind sie nicht. Ein Pferd zu sehen, das ehemals den Fanfaren der Trompeter des Regiments kriegslustig entgegenwieherte, wie es nun, als abgetriebener Gaul, den Kehrichtkarren die Straßen entlang schleifen muß, ist ein trauriger Anblick. Ein Mops, der durch ein sybaritisches Stubenleben dick und unverschämt, durch Damenhätschelei in seiner Hundenatur verrückt geworden ist, wird uns eine scheußliche Unnatur darstellen, aber eine Caricatur werden wir ihn nur uneigentlich nennen.

Wohl aber wird die Kunst sich gerade der Thierwelt gern bedienen, die Satire auf die Menschen durch travestirende und parodirende Carikirung auszudrücken. Die Satire

verspottet das an sich Richtige durch seine eigene Uebertreibung, mit welcher es seine Ohnmacht enthüllt und damit in's Lächerliche übergeht. Das Thier eignet sich, gewisse Einseitigkeiten und Laster recht entschieden darzustellen. Die höhern, edleren Eigenschaften des Menschen vermag die thierische Analogie weniger adäquat auszudrücken, als die Regungen eines beschränkten, selbstsüchtigen Egoismus. Doch ist das Thiereich groß und mannigfaltig genug, auch gute Eigenschaften und Tugenden in's Spiel zu bringen, um ein ziemlich vollständiges Gegenbild des menschlichen Treibens darbieten zu können. Der Orient, das Alterthum, das Mittelalter, die moderne Zeit, haben die Abspiegelung desselben in der Thiermaske gleich sehr geliebt. Die Batrachomyomachie der Homeriden ist eine der ältesten und trefflichsten solcher Dichtungen. Die alte Komödie bediente sich solcher Thiermasken in ihren Chören, wie uns noch die Wespen und Frösche des Aristophanes erhalten sind. Unter den kleinen Genrebildern der Pompejanischen Wandmalerei finden wir viele groteske, in's Satirische hinüberspielende Thierscenen. Ein Wiedehopf kutschirt stolz auf einer Biga, die von Stieglitzen, von Schmetterlingen, von Greifen gezogen wird. Eine Ente geht auf ein Gefäß zu, zu trinken begierig; eine Glasglocke verhindert sie daran, sie steht da voll getäuschter Erwartung u. s. w. Ein vorzügliches Bild ist jenes treffliche, das den frommen Aeneas verspottet, wie er mit seinem Vater Anchises auf den Schultern und den kleinen Ascanius an der Hand die Trümmer des brennenden Troja verläßt. Aeneas und Ascanius sind als hundsköpfige Affen, Anchises als ein alter Bär dargestellt. Statt der vaterländischen Penaten hat dieser ein Würfelspiel aus den Flammen gerettet. Die Ausdeutung dieses Bildes als einer

satirischen Caricatur auf die kaiserliche Familie und nebenbei auf Virgilius, wie Raoul Rochette im Musée secret de Pompéi, p. 223 — 26. sie versucht, scheint uns zu weit hergeholt. Warum soll nicht der pius Aeneas als solcher schon dem Spott erlegen sein, da ja die Alten in solchen Bildern auch der Götter nicht schonten? Die Sculptur des Mittelalters hat in den Kirchen eine Menge ähnlicher Frazzen zur Verspottung der Juden und der Pfaffen angebracht. In der Wolfs- und Fuchsfabel hat die Poesie die Parodirung des Weltlaufs durch die Thierform zu einem universellen Bilde zusammengefaßt, das in unsern Tagen durch Kaulbachs Genie von Seiten der Malerei nicht blos illustrirt sondern intensiv fortgedichtet ist. Er hat die Thiere eben so naturtreu als menschlich wahr gezeichnet und dabei einen bewundernswürdigen Humor entwickelt, der in selbstständigen Erfindungen hervortritt. Wie köstlich ist nicht das große Bankett, wo der Elephant eine Flasche Champagner in seinen Rachen gießt! Wie köstlich das Stillleben der königlichen Familie, wo die Löwenmutter im Bett liegt, der König Nobel mit der Brille auf der Nase sorglich umhergeht und der kleine Kronprinz eben auf dem Nachttopf sitzt! Bei den Franzosen hat Grandville in dieser Gattung durch seine politischen Thiere und durch seine Illustrationen zu Lafontaine's Fabeln ganz Außerordentliches geleistet. Seine Kunst, menschliche Gestalt und Kleidung mit der Thierform zu verschmelzen, ist unnachahmlich. Er malt z. B. zwei Hähne als Bauern, die auf einander losknuffen, aber doch bleiben die Bauern Hähne, indem er den Figuren Hahnenköpfe auffetzt und Sporen anschnallt.

Ein anderes, nicht weniger wirksames Mittel der parodischen Carikirung sind seit jeher die Marionetten ge-

wesen, wie man sich aus Charles Magnin's Histoire des Marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, Paris 1852, überzeugen kann. Die Marionetten der Jahrmarktstheater von St. Germain und St. Laurent, deren Chronik Magnin S. 152—169 excerpirt hat, parodirten nicht nur die hohe Tragödie, wie die Orestie, Merope u. s. w., sondern auch das höhere Lustspiel, z. B. Molières Médécin malgré lui.

Zwischen Parodie und Travestie ist der Unterschied, daß die Parodie nur das Allgemeine, die Travestie aber auch das Besondere verkehrt. Die Travestie ist daher jedesmal auch Parodie, nicht aber die Parodie auch Travestie. Shakespeare's Troilus und Cressida parodiren die Helden der Ilias, aber travestiren sie nicht. Die edlen Fürsten erscheinen als sinnliche, brutale Klopffechter, Helena und Cressida als lockere, zweideutige Dirnen. Der schäbigte, keifende Thersites macht mit seinen satirischen Anmerkungen den witzigen Chor zu dem geistarmen Treiben der berühmten Helden. Shakespeare hat die Züge, die im Homer die charakteristischen, übertrieben und mit dieser Charge das heroische Pathos derselben lächerlich gemacht. Der Kraftstolz des Ajas, das Herrscheramt des Agamemnon, die Hahnreischaft des Menelaos, die Freundschaft des Achilleus für den Patroklos, die ritterliche Abenteurerei des Diomedes sind in die prahlsüchtigste Phrase aufgelöst und das Unsittliche in allen diesen Verhältnissen schonungslos blosgelegt. Diese Carikirung ist Parodirung. Die travestirende Caricatur hingegen verfolgt den Inhalt auch ins Detail, ihn zu verkehren, wie Scarron und Blumauer dies mit Virgils Aeneis, Philippon und Huart mit Sue's Juif errant gethan haben. In neun kleine Bücher haben sie den weitschichtigen

Roman zusammengefaßt, indem sie ihn in den Hauptsachen Schritt vor Schritt noch einmal erzählen, dabei aber alle Fehler seiner Composition aufdecken, alle Widersprüche und Unwahrscheinlichkeiten enthüllen und das Häßliche, das in den Personen liegt, durch Uebertreibung höchst ergötzlich herausstellen. Der Thierbändiger Morock, der alte Soldat Dagobert, die ätherische Adrienne von Cardoville, die buckligte Mayeux, der Indische Prinz Dschalma, besonders der brutalenergische, Alle überlistende Jesuit Rodin sind in den Zeichnungen Philippons zu den scheußlichlächerlichsten Frazzen umgeschaffen. Das ist auch Parodie, aber travestirende (89).

Was den Begriff der Frazze betrifft, so scheint **Kant** denselben in den: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen zu weit ausgedehnt zu haben, wenn er sagt: „Die Eigenschaft des Schrecklicherhabenen, wenn sie ganz unnatürlich wird, ist abenteuerlich. Unnatürliche Dinge, insoferne das Erhabene darin gemeint ist, ob es gleich wenig oder gar nicht angetroffen wird, sind Frazzen". „Ich will dies — durch Beispiele etwas verständlicher machen, denn der, welchem Hogarths Grabstichel fehlt, muß, was der Zeichnung am Ausdrucke mangelt, durch Beschreibung ersetzen. Kühne Unternehmung der Gefahren für unsere, des Vaterlandes, oder unserer Freunde Rechte ist erhaben. Die Kreuzzüge, die alte Ritterschaft waren abenteuerlich: die Duelle, ein elender Rest der letztern aus einem verkehrten Begriff des Ehrenrufs, sind Frazzen. Schwermüthige Entfernung von dem Geräusch der Welt aus einem rechtmäßigen Ueberdruß ist edel; der alten Eremiten einsiedlerische Andacht war abenteuerlich: Klöster und dergleichen Gräber, um lebendige Heilige einzusperren, sind Frazzen. Bezwingung seiner Leidenschaften durch Grundsätze ist erhaben: Casteiungen,

Gelübde und andere Mönchstugenden mehr sind Frazzen. Heilige Knochen, heiliges Holz und all dergleichen Plunder, den heiligen Stuhlgang des großen Lama von Tibet nicht ausgeschlossen, sind Frazzen. Von den Werken des Witzes und des feinen Gefühls fallen die epischen Gedichte des Virgil und Klopstock ins Edle, Homers und Miltons ins Abenteuerliche: die Verwandlungen des Ovid sind Frazzen, die Feenmährchen des Französischen Aberwitzes sind die elendesten Frazzen, die jemals ausgeheckt worden. Anakreontische Gedichte sind gemeiniglich nahe beim Läppischen". Diese Auffassung des Frazzenhaften als eines Unnatürlichen, aber vermeintlich Erhabenen, besonders vom moralischen Standpunct aus, geht wohl über die Grenzen der ästhetischen Bestimmung dieses Begriffs zu weit hinaus. Nach Kant fehlt nicht viel, daß wir nicht alles Phantastische Frazze nennen müßten. Wir würden diesen Namen nur theils denjenigen Verzerrungen geben, die ins Unduliſtische übergehen, theils denjenigen, die an sich normale oder edle Gestalten in eine widrige Häßlichkeit verunstalten. In der ersteren Form kann die Frazze höchst komisch sein, wie z. B. in Töpfers genialen Zeichnungen und in so manchen Jean Paulschen Figuren; in der zweiten Form kann sie, um anderweiter Beziehungen willen, auch unser Lachen, wenigstens Lächeln erregen, aber einen unangenehmen Beigeschmack haben, der uns auf solchen Gestalten nicht mit Wohlgefallen ruhen, sondern uns von ihnen bald zu andern forteilen läßt. In einer kleinen Gesprächsnovelle, die guten Weiber, hat Göthe diesen Punct abgehandelt. S. W. 15., S. 263 ff. Er läßt hier eine Gesellschaft für und und wider das Häßliche streiten. Phantasie und Witz fänden mehr ihre Rechnung, sich mit dem Häßlichen zu beschäftigen, als mit dem

Schönen. Aus dem Häßlichen lasse sich viel machen, aus dem Schönen nichts. Freilich mache dies uns zu etwas, jenes vernichte uns und Caricaturen hinterließen einen unauslöschlichen Eindruck, der durchaus zu verabscheuen sei. „Warum sollen jedoch, meint einer der Unterredner, Bilder besser sein, als wir selbst? Unser Geist scheint zwei Seiten zu haben, die ohne einander nicht bestehen können. Licht und Finsterniß, Gutes und Böses, Hohes und Tiefes, Edles und Niedriges und noch so viel andere Gegensätze scheinen, nur in veränderten Portionen, die Ingredienzien der menschlichen Natur zu sein, und wie kann man einem Maler verdenken, wenn er einen Engel weiß, licht und schön gemalt hat, daß ihm einfällt, einen Teufel schwarz, finster und häßlich zu malen.

Amalie. Dagegen wäre nichts zu sagen, wenn nur nicht die Freunde der Verhäßlichungskunst auch das in ihr Gebiet zögen, was bessern Regionen angehört.

Seyton. Darin handeln sie, dünkt mich, ganz recht. Ziehen doch die Freunde der Verschönerungskunst auch zu sich hinüber, was ihnen kaum angehören kann.

Amalie. Und doch werde ich den Verzerrern niemals verzeihen, daß sie mir die Bilder vorzüglicher Menschen so schändlich entstellen. Ich mag es machen, wie ich will, so muß ich mir den großen Pitt als einen stumpfnäsigen Besenstiel, und den in so manchem Betracht schätzenswerthen Fox als ein wohlgesacktes Schwein denken.

Henriette. Das ist, was ich sagte. Alle solche Frazzenbilder drücken sich unauslöschlich ein und ich leugne nicht, daß ich mir manchmal in Gedanken damit einen Spaß mache, diese Gespenster aufrufe und sie noch schlimmer verzerre.“

Wenn die Caricatur durch Ueberladung entsteht, so möchten wir die Frazze als das Extrem der Caricatur betrachten, wodurch die Uebertreibung übertrieben wird und damit in das Unduliſtiſche, Nebuloſe übergeht, wie dieſen Uebergang die letzten hier aus Göthe angeführten Aeußerungen richtig bezeichnen. Die Frazze als ſolche iſt allerdings häßlich, aber durch ihre bizarre und groteske Geſtaltung kann ſie ein vorzügliches Mittel der Komik werden. Wie reich iſt nicht Shakeſpeare an ſolchen Frazzen! In Heinrich IV. und in den luſtigen Weibern von Windſor ſind der Corporal Nym, Bardolph, Dortchen Lakenreißer, Schaal, die Recruten, in den beiden Veroneſern der Diener Lanze, in Liebes Leid und Luſt Nathanael, Holofernes, Dumm und Schädel, in viel Lärmen um Nichts der Friedensrichter und Conſtabler u. ſ. w. nichts als Frazzen, die uns aber herzlich zu lachen machen. Gargantua und Pantagruel bei Rabelais wie bei Fiſchart ſind Frazzen. Tieck und Boz ſind überſchwänglich in Frazzen. Auch die Malerei hat zahlloſe Ausgeburten luſtiger Frazzen hervorgebracht. Wir erinnern nur an die Compoſitionen der Breughel und Teniers. Selbſt die bildende Kunſt, welcher doch die Frazze gänzlich zu widerſtreben ſcheint, hat ſie in verſchiedenen Formen cultivirt. Jene ſchon öfter von uns erwähnten monſtröſen Figuren, in denen die Satire der mittelaltrigen Steinmetzen ſich freien Lauf ließ, was ſind ſie anders als die ſeltſamſten, ungeheuerſten Frazzen! Dantans Statuetten von Niſard, Ponichard, Lißt, Brougham u. ſ. w. ſind Frazzen. Die Komik der Pantomine kann ihrer gar nicht entbehren. Die Figur des gefräßigen breitmäulig ſchlottrigen, tölpelhaften, einfältig pfiffigen, durchgeprügelten Pierrot, welche Dominico auf dem Italieniſchen Theater zu Paris aus der Kleidung des

Polichinello und dem Charakter des Arlechino zusammensetzte, ist wesentlich eine Frazze.

Die Caricatur ist von uns in die unfreiwillige und in diejenige unterschieden worden, die von der Kunst mit Absicht hervorgebracht wird. Es würde jedoch ein Mißverstand sein, diesen Unterschied so zu nehmen, als ob in den Producten der Kunst nicht auch solche möglich wären, die, ohne Caricatur sein zu wollen, also unfreiwillig, wirklich Caricaturen sind. Dies ist so wenig der Fall, daß im Gegentheil eine Menge von Kunstwerken ganz gegen ihre Absicht sich in die Carikirung verlieren. Der Grund dieser Erscheinung liegt in dem Wesen des Absolutschönen, die Extreme des Erhabenen und Gefälligen in sich auszugleichen. Das wahrhaft, Schöne hervorzubringen erfordert eine Tiefe der Conception, eine Kraft der Production, die höchst selten sind. Die Mittelmäßigkeit hat Empfindung genug für das Schöne, aber nicht Originalität genug, es selbstständig hervorzubringen. Sie ist es daher vorzüglich, die sich in einem Pseudoidealismus gefällt, der sich durch einen hohlen Adel der Tendenz und durch formelle Reinlichkeit der Ausführung in das Ideal zu vertiefen wähnt. Dieser Idealismus erzeugt Gestalten, die im Grunde eine nur allegorische Allgemeinheit besitzen, während sie doch auf die Geltung lebenswirklicher Existenzen Anspruch machen. Es wäre besser, wenn sie nur Allegorien wären, denn alsdann würden sie sich nicht widersprechen. Sie wären dann nur Abstractionen. Statt dessen verlangen sie von uns als naturwahre Gestalten voll eigenster Lebendigkeit anerkannt zu werden und fallen damit in das Häßliche; denn sie täuschen uns mit dem Schein wirklicher Idealität. Die Abwesenheit aller positiven Incorrectheit, die Anwendung bekannter edler Formen im Einzelnen, die Fern=

haltung jedes Ueberschwangs, die Zahmheit des gewählten Ausdrucks, die negative Sauberkeit, mit welcher das Detail ausgeglättet ist, betrügt über die Gehaltlosigkeit des Innern und läßt den Künstler nicht ahnen, daß er nur eine ideale Caricatur zu Tage gefördert habe. Wir haben vorhin absichtlich gesagt, daß die Mittelmäßigkeit es vorzüglich sei, welche in diesen Irrthum falle, das ächte Ideal in solchen blutlosen Schatten zu verwirklichen. Das Genie selber nämlich ist keineswegs gesichert, nicht auch in diesen Abweg zu gerathen, weil das Absolutschöne wirklich alle Extreme von sich ausschließt und die Nothwendigkeit der absoluten Harmonie einen Antrieb zu einem Nivelliren erzeugen kann, welches alle frische Kraft und Eigenart in eine falsche Vornehmheit, in eine dünnliche Formenspielerei, in einen krankhaften Adel der Gestaltung auflösen kann.

Diese feine Art der Verzerrung, die so viel unfruchtbare Schönheit erzeugt, die so oft als das Eunuchenideal die productiven Kräfte mißleitet nnd gewöhnlich, wenn sie eine Zeitlang Alles ausgemattet und ausgemergelt hat, die Reaction einer wilden, naturwüchsigen, roh empirischen Sturm- und Drangperiode nach sich zieht, erfordert eine ganz besondere Aufmerksamkeit der Kritik, weil sie scheinbar das Höchste darbietet. Jede Kunst specificirt natürlich diese Idealität nach dem Medium ihrer Darstellung. Hierauf einzugehen, muß daher der besondern Kunstlehre überlassen bleiben. Doch wollen wir einige Beispiele zur Verdeutlichung geben. Als die antike Kunst in Verfall gerieth, verfiel sie auf die Hermaphroditenbildung, die doch nichts als eine Caricatur ist. Nur im Unterschied der Geschlechter kann sich die Eigenthümlichkeit der Schönheit zum Ideal vollenden, wie W. v. Humboldt in seiner trefflichen Abhandlung:

über die männliche und weibliche Form, in Schillers Horen 1795, jetzt in seinen Gesammelten Werken, I., 1841, S. 215. ff. so gründlich gezeigt hat. Nur im Mann kann die Würde, nur im Weibe die Anmuth zur absoluten Reinheit sich erheben. In der Jünglingsperiode kann die männliche Gestalt als Ephebe eine gewisse weibliche Weichheit, in der Periode des greisen Alters die weibliche als Matrone eine gewisse männliche Strenge annehmen, ohne die individuelle Wahrheit des geschlechtlichen Typus zu beeinträchtigen. Allein aus den Schönheiten des männlichen und weiblichen Ideals ein drittes Ideal zusammenzusetzen, das weder männlich noch weiblich, vielmehr mannweiblich sein soll, ist eine Versuchung der irreführenden Reflexion, die unausbleiblich zu Verzerrungen führen muß. Es bleibt ein unnatürliches Beginnen, das nur einem in Päderastie versunkenen Geschlechte schmeicheln konnte. Sculptur und Malerei haben einen großen Aufwand gemacht, diesem Pseudoideal zu huldigen, aber auch in den Werken höchster Virtuosität bleibt es Caricatur. Die Schönheit dieser Zwittergestalten hat gerade, weil sie die Prätension der absoluten, allerschöpfenden Schönheit machen muß, eine fast gespenstisches Grauen, ja Ekel erweckende Häßlichkeit an sich. Schneidet sich eine Amazone, den Bogen besser spannen zu können, die eine Brust weg, so bleibt sie doch Weib, ja sie bleibt, wie eine Penthesilea, der Liebe fähig. Wird ein Mann gewaltsam zum Hämmling gemacht, so verweibt der Eunuch als ein Unglücklicher. Ein Hermaphrodit aber, der zugleich Mann und Weib sein soll, ist ein Monstrum. Unter den Pompejanischen Bildern finden wir auch manche Hermaphroditen, aber doch auch eines, worin der Ekel der gesunden Natur vor solchem zweideutigen Ideal treffend dargestellt ist, Musée secret, pl. 13., p. 68. Ein

Hermaphrodit mit weiblichem Kopfputz, mit Ohrgehängen, mit busenhafter Brustanschwellung und breiten Hüftformen, liegt in einer Landschaft auf schwellende Kissen hingestreckt. Ein Satyr, durch den Anschein von Weiblichkeit getäuscht, hat von ihm eine Decke weggezogen. Lüstern blickt der Hermaphrodit nach ihm hin, aber der Satyr, der nicht, wie er erwartet, eine Nymphe gefunden, fliehet entsetzt, wagt nicht sich umzuschauen und streckt abwehrend die Hände zurück. Die Kunst darf nicht von der Individualisirung lassen, will sie nicht die wahre Poesie aufgeben. Sie soll das Wesen, aber sie soll es als concrete Erscheinung darstellen. Das Allgemeine als Allgemeines ist Sache der Wissenschaft, nicht der Kunst. Diese muß sich daher vor solchen Verallgemeinerungen hüten, welche die Individualität absorbiren. In der Fortsetzung der Consuelo, in der Gräfin von Rudolstadt, namentlich aber im Epiloge, ist die G. Sand z. B. dieser an sich edlen aber unkünstlerischen Verzerrung verfallen. Consuelo als Zingara und ihr Mann als Trismegistus werden endlich zu den reinen Menschen, zu den Menschen als solchen. Trismegistus rief: „Bin ich nicht der Mensch? Warum soll ich nicht sagen, was die menschliche Natur verlangt und also auch verwirklicht? Ja, ich bin der Mensch, also kann ich sagen, was der Mensch will und was er wirken wird. Wer die Wolke aufsteigen sieht, kann den Blitz und den Orkan voraussagen. Ich weiß, was ich in meinem Herzen trage und was daraus hrrvorgehen wird. Ich bin der Mensch und stehe in Bezug mit der Menschheit meiner Zeit. Ich habe Europa gesehen“ u. s. w. Pure, prosaische Abstraction! Solche Werke können nobel, können schön sein, allein ihr Adel wie ihre Schönheit sind auf einem Abwege der Verzerrung ins

Abstracte. Wir erinnern uns hier des großen Aufsehens, das eine Statue des Bildhauers Clésinger auf dem Pariser Salon 1847 machte, weil sie aus Mangel einer mythologischen oder anderweiten Situation kaum zur Ausstellung zugelassen wäre und Furore machte. Es war ein üppiges Weib, das auf einem mit Rosen bestreueten Bette sich in wollüstigen Träumen wand. Dies war die Realität, die man aber nicht geradezu gestehen mochte. Was that nun die Kritik? Sie behauptete, Clésinger habe eine ganz neue Bahn gebrochen. Freunde hatten dem Bildhauer gerathen, den einen untergeschlagenen Fuß von einer Schlange umringeln zu lassen, damit dadurch der Anstand des Katalogs gewahrt würde, weil man sich nun eine Cleopatra oder Eurydice denken könne und die Statue bekam den Titel: la femme piquée par un serpent. Die Kritik zählte auf, daß dies Meisterstück keine Göttin, Nymphe, Dryade, Oreade, Napee, Okeanide sei, „mais tout bonnement une femme. Il a trouvé, cet audacieux, ce fou, cet enragé, que c'était là un sujet suffisant“. „Vous êtes étonné et ravi de ce type, qui n'est ni grec ni romain, et qui est charmant, de cette bouche entr' ouverte, de ces yeux mourans, de ces narines passionées, de cette physiognomie convulsive et douce, qu'agite un sentiment inconnu, de cet évanouissement voluptueux causé par l'ivresse du poison, philtre perfide, monté du talon au coeur, et qui glace les veines en les brûlant“. Wenn auch mit Hülfe der Fiction des Giftes, ist doch offen genug ausgesprochen, daß das Entzücken ein wollüstiges sei. „Un esprit méticuleux pourrait bien demander: qu'exprimait — elle avant l'addition du serpent? Nous ne saurions trop le dire. Eh bien! Elle avoit reçu en pleine poitrine une des flêches d'or du carquois d'Eros“. Zuletzt

soll nun die Neuheit der Richtung, die hier eingeschlagen, geschildert werden, kommt aber nur auf eine Allgemeinheit hinaus, die uns deutlich die Gefahr verräth, welche damit verknüpft ist, tout bonnement une femme, ein Weib schlechthin, darzustellen. „Clésinger a, par cette statue, fait preuve d'une incontestable originalité. L'antiquité d'Athènes ou de Rome n'a rien à voir dans son oeuvre: la Renaissance non plus. Il ne procède pas plus de Phidias que de Jean Goujon; il ne ressemble pas le moins du monde à David, ni même à Pradier, ce païen attardé: peut être, avec de la bonne volonté, lui trouveroit-on quelques rapports avec Couston ou Clodion, mais il est bien plus mâle, bien plus fougeux, bien plus violent dans la grâce, bien autrement épris de la nature et de la vérité. Nul sculpteur n'a embrassé la réalité d'une étreinte plus étroite! Il a résolu ce probléme, de faire de la beauté sans mignardise, sans affection, sans maniérisme, avec une tête et un corps de notre temps, ou chacun peut reconnaître sa maîtresse, si elle est belle"!

Sehr nahe liegt es, daß die Verzerrung des abstracten Idealismus das Genie und seinen Kampf mit der Welt sich zum Gegenstande macht. Das Genie ist selbst eine ideale Macht. Worin also könnte sich das Ideal glänzender entfalten, als in einer Darstellung des Genies selber? Dieser Schluß scheint so bündig, daß wir ihm eine Menge von Gedichten, Novellen, Romanen, Dramen verdanken, in denen die Geschichte künstlerischen Schaffens den Inhalt ausmacht. Da nun aber dies Schaffen an sich etwas Stilles, Geheimnißvolles, Unsichtbares, ein Zustand ist, so blieb nichts übrig, als die Künstler in Umstände zu versetzen, die ihnen Gelegenheit gaben, ihre Gefühle, ihre Bestrebungen, ihr gewaltiges

Wollen durch Worte kund zu thun. Und wie hätte man dies wieder besser gekonnt, als durch ungünstige Umstände, Verkennung, Noth, Armuth, sociale Mißstellung u. dgl. So kommt denn eine traurige Gelegenheit nach der andern, der undankbaren Welt, die solche Genies zu besitzen eigentlich gar nicht werth ist, gehörig die Wahrheit zu sagen und dem Stolz des empörten Geistes genug zu thun, der denn doch nicht stolz genug ist, auf den Beifall der so tief verachteten Welt zu resigniren. Seit Göthe's Tasso und Oelenschlägers Correggio ist wohl kaum noch ein einigermaaßen renommirter Künstler übrig, der nicht in der einen oder andern Form zu einem weltschmerzlichen Ideal umgedichtet wäre, das von der Caricatur immer nur um eine Linie entfernt ist, wofern es nicht ganz hineinfällt. Eines der vielbesprochensten dieser edlen Zerrbilder ist der Chatterton von Alfred de Vigny, nach dessen Aufführung im Theater Français Jules Janin in Lewalds Allgemeiner Theaterevue, II., 1836, S. 218. sagte: „Dieser Chatterton ist eine Art von talentvollem Narren, den die Eitelkeit in's Verderben stürzt. Anstatt mit Bewußtsein und Muth, wie ein Mann, der für sich eine Zukunft sieht, an's Werk zu gehen, beginnt Chatterton über Menschen und Welt zu klagen. An einem schönen Tage tödtet er sich, weil er nicht länger warten will. Allerdings ist dies beklagenswerth, allein zugleich ist es ein trauriges Beispiel, das nie den Stoff zu einer kläglichen Elegie hätte geben sollen. Ueberhaupt sagt man es nicht genug den jungen Leuten, daß die Gesellschaft denen nichts schuldig ist, die nichts für sie gethan haben. Sie glauben sogleich, wenn sie einige Verse oder Prosa im Kopfe spüren, daß die Welt ihnen mit offenen Armen und offenen Börsen entgegenkommen soll, während sie der Welt entgegenkommen

sollten. Seiner Natur nach ist das Genie geduldig, je unsterblicher es ist, desto besser versteht es zu warten. Wo ist das Genie auf der Welt, das nicht gewartet hätte standhaft, gleich dem alten Horaz, bis die Reihe an ihn gekommen war? Treibt Ihr nicht diese jungen ungeduldigen Geister zur Empörung, die nicht einsehen, daß die Jugend selbst schon ein sehr großes Gut ist und undankbar gegen den Himmel sind, sich nicht glücklich zu fühlen, daß sie jung sind? Befördert nicht durch Eure ungestümen Klagen, durch Eure betrüglichen Beschwerden die Handlungen des Selbstmords. Der Tod Guilberts, Malfilatres, Chattertons hat schon viel Uebel angerichtet. — Unter diesem Gesichtspunct ist der Chatterton Alfred de Vigny's eine beklagenswerthe und mörderische Composition. Stellen Sie sich einen Dichter vor, der während ganzer fünf Acte umhergeht und gegen die Gesellschaft declamirt, weil er kein Kleid und kein Brod hat. Aber Arbeit hat er; warum arbeitet er nicht? Welches Privilegium hat er, daß man zu ihm gehen sollte, ehe man ihn an seinen Werken erkennt? Ein unerbittlicher Gläubiger will Chatterton in das Gefängniß werfen lassen. Er gehe doch in das Gefängniß; dort wird er genährt und beherbergt und kann ganz nach Willkür dichten; größere Dichter als Chatterton lebten in Fesseln und weniger bequem. Sheridan selbst, war er nicht ein Gefangener des Os alienum und war er um deshalb weniger Sheridan? Der Lordmayor bietet Chatterton den Platz seines ersten Kammerdieners an, und Chatterton verweigert es. J. J. Rousseau war weniger stolz; er hat die Livrée getragen und war doch Jean Jacques, und wenn er sich getödtet hat, so geschah es heimlich, verborgen, nachdem er Heloise, Emile und den contrat social geschrieben hatte“.

So viel über die Verzerrungen, welche von den Künstlern in der Meinung hervorgebracht werden, mit ihnen das Ideal der Schönheit selbst zu realisiren. So viel von der versteckteren Form dieser Caricaturen und den Täuschungen, denen selbst die Kritik bei ihnen unterworfen sein kann. So viel von der fast unausbleiblichen Carikirung, welche durch den Stoff herbeigeführt wird. Aus allen diesen Gründen folgt aber, daß ganz das Nämliche für die Erzeugung der absichtlichen Caricatur möglich ist. Da sie als ein Kunstwerk den allgemeinen Gesetzen des Schönen unterliegt, wenn ihre Form sich auch gegen dieselben negativ verhält, so kann es natürlich auch schlechte Caricaturen geben. Es sind diejenigen, die in der Bosheit der Tendenz und in der Häßlichkeit der Gestalt stehen bleiben und sich nicht zur Heiterkeit des scherzhaften Muthwillens erheben. Es sind diejenigen, die um solcher prosaischen Bissigkeit halber nicht von der Endlichkeit einer beschränkten Absicht, zu ärgern, zu verletzen, loskommen. Es sind aber auch diejenigen, die ihre Züge nicht scharf genug in das vorausgesetzte Gegenbild reflectiren, also nicht witzig genug ausfallen und in ihrer Stumpfheit eine Unsicherheit der Beziehung, eine Schwierigkeit der Deutung veranlassen. Es sind ferner diejenigen, die um der Schwäche ihrer Zeichnung willen sich mit den Aeußerlichkeiten eines symbolischen Beiwerks umgeben müssen und durch Ueberhäufung desselben abermals in Gefahr bringen, die rechte Beziehung doch zu verfehlen. Schlecht endlich sind diejenigen, welche den Punct nicht festzuhalten oder wohl gar kaum zu finden wissen, von dem eigentlich die Verzerrung der Gestalt ausgeht und sich von Innen her als die reale Ironie des Begriffs entwickelt, der eigentlich da sein sollte. Man hört wohl von der Cari-

catur so sprechen, als ob sie eine höchst untergeordnete Leistung der Kunst sei, als ob nur geringere Talente mit ihr sich befassen könnten und als ob die Beschäftigung mit ihr den Geschmack verderben müsse. Diese banale Meinung hat einen Sinn nur in Ansehung der schlechten Caricatur, denn die gute ist wahrlich gerade eben so schwer, wie — alles Gute und Schöne. Wir müssen bedenken, daß, wie Platon schon im Symposion sagt, der beste tragische Dichter auch der beste komödische ist, d. h. daß die Komik mit der Tragik aus derselben Tiefe des Geistes entspringt und dieselbe Kraft erheischt. Die antiken Tragiker dichteten zu ihren Trilogien selber das übliche Satyrdrama. Die Menge derselben ist verloren gegangen. Nur eines, den Euripideischen Kyklopen, haben wir übrig. Es reicht hin, uns zu zeigen, daß die Carikirung die Seele dieser Gattung war. Wer also nicht von der schlechten, sondern von der Caricatur überhaupt geringschätzig denkt, der lasse die Namen der alten Tragiker, der lasse den Namen des Aristophanes und Menander, den Namen des Horaz und Lucian, des Calderon und Shakespeare, des Ariosto und Cervantes, des Rabelais und Fischart, des Swift und Boz, Tiecks und Jean Pauls, Molières und Bérangers, Voltaires und Gutzkows, der lasse den Namen der Breughel und der Teniers, der Callot und Grandville, der Hogarth und Gavarni bei sich vorübergehen und frage sich dann, ob er die Schöpfung ächter Caricaturen noch für eine so untergeordnete Leistung anzusehen den Muth haben könne? Freilich ohne idealen Gehalt, ohne Witz, ohne Freiheit, ohne Kühnheit oder Zierlichkeit, ohne humoristische Elasticität, nun freilich da ist die Caricatur nur eine abscheuliche, quälende Frazze und eben so langweilig und unausstehlich, als jedes andere schlechte Kunstwerk.

Die Caricatur muß die Idee in der Form der Unidee, das Wesen in der Verkehrung seiner Erscheinung darstellen, aber diese Unidee und Verkehrung in ein concretes Medium reflectiren. Mit andern Worten, sie muß die Kunst der Individualisirung verstehen. Die Caricatur ist das Widerspiel der wahrhaften Schönheit, die ihre Genugthuung in sich selbst trägt und sich am Wohllaut ihrer eigenen Formen ersättigt. Die Caricatur weist unruhig über sich hinaus, weil sie mit sich zugleich etwas Anderes darstellt. Sie ist eine in sich entzweiete, wenn auch in dieser Entzweiung mit sich relativ harmonische Gestalt. Die empirische Vermittelung, von welcher sie ausgeht, kann eine unendlich verschiedene sein. Zustände, Handlungen, Bildungstendenzen jeglichen Inhalts können zu ihr die Veranlassung geben. Wir sehen, daß Nachbarvölker ihre Eigenheiten in Zerrbildern zusammenfassen. Der Franzose carikirt den Briten, der Brite den Franzosen u. s. w. Hervorragendere Städte bringen aus sich Zerrbilder hervor, in denen sie ihre Eigenthümlichkeiten ironisch verlachen. Die Typen der Römischen Attellanen z. B. vererbten sich auf die neuern Italienischen Masken, zu welchen die verschiedenen Hauptstädte Italiens ihren Beitrag lieferten. Der Arlechino ist der alte Römische Sannio; Pantalone der Venetianische Kaufmann; der Dottore ist von Bologna; der Beltramo von Mailand; der Scapino ist der spitzbübische Bediente von Bergamo; der Spanische Capitano und Scaramuccia ist von Neapel; Pulicinella der Apulische Spaßvogel von Acerra, der Maccus der Alten; Tartaglia der Stotterer; Brighella der Betrüger und Kuppler von Ferrara; Pascariello, der schwatzhafte Geck von Neapel; Gelsomino das süße Herrchen von Rom und Florenz u. s. w. Der Mezzetino und Pierrot

sind Umbildungen der Italienischen Masken auf dem Italienischen Theater zu Paris. Diese Masken sind in vieler Hinsicht die vollendetsten Caricaturen. Sie enthalten alle Nüançen des Häßlichen, aufgelöst ins Komische. Sie parodiren Alles, aber sie parodiren es in einer concreten Individualisirung, die eine geschichtliche Basis hat. Große Städte, wie London, Paris, Berlin, persifliren sich selbst in ihren cockneys, ihren badauds, ihren Buffey's. Die fortwährende Zersetzung der Gesellschaft in diesen Culturcentren ist unerschöpflich an zerrbildnerischen Stoffen. Mayhew in seinem unendlich wichtigen Werk über die Londoner Armen hat den Gedanken ausgeführt, die charakteristischen Figuren des Straßenelends und der Spelunken Londons daguerrotypiren zu lassen, so daß man erschreckend treue Abbilder des gespenstigen Hades der Londoner Civilisation bei ihm sehen kann; das Proletariat derselben besteht fast nur aus Caricaturen, und diese Caricaturen bestehen fast nur aus Frazzen, die ganz den eigenthümlichen sinnlichen Zug haben, der aus den Zerrbildern von Cruishank und Phiz uns anwidert. Namentlich machen die verwahrlosten Kinder einen entsetzlichen Eindruck, die in der Frühreife ihres von Mangel, Noth, Verbrechen, Trunk und zeitweiliger Schwelgerei verwüsteten Daseins ein ganz vergreistes Aussehen darbieten. Manche Gestalten sind edler aber nur um so ergreifender, wie z. B. jener Hindubettler, der an einer Straßenecke christliche Tractätlein feil hält. Diese dunkle, schmächtige Gestalt mit ihrem subtilen Knochengebäude, mit ihrer quietistischen Beschränktheit, mit ihrem rührend melancholischen Gesicht, aus welchem doch noch ein höherer Geist als eine nicht ganz erloschene Erinnerung blickt, in den Nebeln Londons! — Die Franzosen haben ein Werk hervorgebracht,

das uns die Wirklichkeit nur mit treuem Griffel abzuschreiben scheint, dabei aber das carikirende Element nicht verbirgt, in welches so viele Typen der heutigen Gesellschaft eingetaucht sind. Wir meinen Les Français peints par eux mêmes; Fncyclopédie morale du dix neuvième siècle. Dies mit den trefflichsten Zeichnungen von den ersten Künstlern ausgestattete, von den classischen Autoren Frankreichs geschriebene Werk erschien in acht Quartbänden von 1841 ab und verdient von Psychologen, Moralisten, Dichtern, Geistlichen und Staatsmännern weit mehr gekannt zu werden, als es den Anschein hat. Drei Bände dieses Werks enthalten die Typen der Provinzen. Die Artikel über die Armee, über die Forçats, über St. Lazare und ähnliche sind mit der gründlichsten Wissenschaftlichkeit geschrieben. Der diable à Paris oder Paris et les Parisiens, der 1845 in zwei Quartbänden erschien, ist als eine Fortsetzung zu betrachten, die jedoch schon mehr nur der Unterhaltung gewidmet ist und sich fast ausschließlich mit den Caricaturen beschäftigt, welche das feinere und rohere Proletariat liefert bis herunter zu den Bettlern und den Prostituirten.

Wie Völker und Städte, so sehen wir auch die verschiedenen Stände der Gesellschaft sich gegenseitig carikiren. Der Bauer, der Soldat, der Schulmeister, der Barbier, der Schuster, der Schneider, der Krämer, der Literat und Winkelpoet, der Thürhüter, der Aufwärter, u. s. w. werden in Zerrbildern fixirt, die sich von Epoche zu Epoche metamorphosiren, aber immer dieselbe Richtung erneuen.

Endlich geben die Verschiedenheit des Geschlechts und der Altersstufen das Material zu Carikirungen ab. Man könnte zu ihnen auch die Leidenschaften hinzurechnen, wie Theophrastos in seinen Charakteren, nach

ihm Labruyère, dann Rabener sie geschildert haben und wie sie den Inhalt des von Menandros und Diphilos begründeten Lustspiels ausmachen.

Von solchen Zuständen haben wir die Handlungen zu unterscheiden. Sie machen den Inhalt der eigentlich historischen Caricatur aus, welche die Widersprüche satirisirt, die in dem öffentlichen Handeln der Völker und Regierungen zum Vorschein kommen. Periodische Caricaturwerke, wie der Londoner Punch, der Pariser Charivari, der Berliner Kladderadatsch, werden dadurch zu Chroniken der politischen und kirchlichen Verkehrtheiten.

Die Bildungstendenzen geben den Stoff zu vielen und oft sehr interessanten Caricaturen, und zwar in einer doppelten Weise, einmal durch Persiflirung einer Tendenz überhaupt, sodann aber durch Persiflirung der Widersprüche, die zwischen der Cultur und Uncultur, zwischen der Cultur und Hypercultur entstehen. Eine Tendenz überhaupt kann carikirt werden, sofern ihre Eigenthümlichkeit von der Satire zur Einseitigkeit beschränkt und in dieser Fixirung übertrieben wird. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß die Bildung in der Unvollkommenheit ihrer Anfänge oder in der Ueberreife ihrer Ausgänge der Verzerrung die glücklichsten Stoffe liefern wird. Die Caricaturen, die nach jener Seite hin liegen, erzeugen sich im Großen überall, wo Culturvölker mit Naturvölkern sich berühren. Sie können von einem andern Gesichtspunct aus für uns oft einen sehr schmerzlichen Anblick darbieten, indem wir sehen, wie ein kräftiges, relativ schönes Dasein von der fremden Bildung ergriffen, zerstört und zu einer scheußlich lächerlichen Frazze verbildet wird. Catlin in seinen Indianern Nordamerikas (Deutsche Ausgabe von Berghaus, 1848, S. 306. ff.) gibt

die Abbildung und die Geschichte eines Assinneboinerhäuptlings Wei-dschun-dschoe, der nach Washington im vollen Schmuck seines prächtigen Nationalcostums gekommen war. Wie aber kehrte er nach einem längern Aufenthalt in den Städten der Union zu den Seinen zürück? „Als er auf dem Verdecke des Dampfbootes erschien, trug er einen Rock vom feinsten blauen Tuch mit Goldtressen besetzt, auf den Schultern zwei gewaltige Epauletten, um den Hals eine glänzend schwarze Binde, und seine Füße waren in ein Paar wasserdichter Stiefel mit hohen Absätzen gezwängt, wodurch sein Gang schwankend und unsicher wurde. — Auf dem Kopf trug er einen hohen Biberhut mit breiter Silbertresse und einem zwei Fuß langen rothen Federbusch. Der steife, gerade Rockkragen reichte ihm bis über die Ohren hinauf und über den Rücken hing sein langes, mit rother Farbe geschmücktes Haar in Flechten herab. Um den Hals trug er eine große silberne Medaille an einem blauen Bande und an einem breiten über die rechte Schulter gehenden Riemen hing ein breiter Säbel. Die Hände waren mit ziegenledernen Handschuhen bekleidet, in der Rechten trug er einen großen Fächer und in der Linken einen blauen Regenschirm. So hatte man in Washington den armen Wei-dschun-dschoe ausstaffirt!“ Catlin gibt ein Bild dieser Caricatur. Der Säbel schleppt dem Helden zwischen den Beinen; er dampft eine Cigarre und aus jeder der beiden Rocktaschen schauet der Hals einer Brantweinflasche heraus. Doch die rechte Carikirung erfolgte erst, als er zu Hause angelangt war, wo die Seinigen ihn wegen der Berichte, die er von den Yankee's machte, für einen Lügner hielten. Am Tage nach seiner Ankunft verfertigte seine Frau sich aus den Schößen als einem überflüssigen Theil des Rocks ein Paar Bein-

kleider und aus der silbernen Huttresse ein Paar Strumpfbänder. Den so verkürzten Rock trug nunmehr sein Bruder, während er selbst mit Köcher und Bogen, aber ohne Rock, erschien und seine staunenden Freunde sein feines Hemd mit kostbaren Hemdknöpfen bewunderten. Der Säbel behauptete noch immer seinen Platz, aber schon um Mittag vertauschte er die Stiefeln mit Mokassins und in diesem Aufzuge saß er, bei einem Fäßchen Brantwein, erzählend unter seinen Freunden. Eine seiner Geliebten hatte ihre Blicke auf seine schönen seidenen Tragbänder gerichtet und am nächsten Tage sah man ihn, Yankee Doodle und Washingtonmarsch pfeifend, mit dem Brantweinfäßchen unter dem Arm, nach der Hütte seiner alten Bekanntschaft hinschwanken. Sein weißes Hemd, oder derjenige Theil desselben, welcher im Winde geflattert hatte, war auf anstößige Weise verkürzt worden; seine blauen mit Goldtressen besetzten Pantalons waren in ein Paar comfortable Beinkleider verwandelt; dabei hatte er Bogen und Köcher umgehängt, und der breite Säbel, welcher auf der Erde nachschleppte, war ihm zwischen die Beine gekommen und diente ihm so gewissermaaßen als Steuer, um ihn sicher über die „unruhige Oberfläche der Erde" hinwegzuführen. — Auf diese Weise waren zwei Tage vergangen, das Fäßchen war leer und von seinem ganzen stattlichen Aufzuge war ihm nur noch der Regenschirm übrig geblieben, an dem sein ganzes Herz hing und den er in jedem Wetter bei sich führte, während er übrigens eine Lederkleidung trug!

Behandelt die Kunst solche Widersprüche, so wird sie die Ironie haben müssen, in ihnen die Mängel der Cultur selber mit zu verspotten. Die Franzosen haben z. B. nach der Besitznahme der Marquesasinseln eine Suite von Caricaturen in diesem Sinn gegeben. Sie haben die tättowirten

Wilden gemalt, wie sie in den Europäischen Anzügen, gleich jenem Indianerhäuptling, sich zu den tollsten Caricaturen verunstalteten; wie sie von der Fenstersteuer zu ihrem höchsten Erstaunen beglückt wurden; wie die Fortschritte der Französischen Civilisation sich den überraschten Vätern in weißfarbigten Kindern offenbarten u. s. w. Auf einem Blatt sehen wir einen edlen Marquesaner in Stiefeln zwar, sonst aber nur im Hemde, mit einer Keule, wie er aus der Hütte hinaus will, durch deren Thür man draußen seine Frau in einem zärtlichen Tête à Tête mit einem Französischen Elegant sieht. Aber ein anderer Franzose hält ihn zurück und sucht ihm die Keule zu entreißen. Malheureux! qu'allez-vous faire?

Parbleu! une volée à l'amant de ma femme.

Ce serait vous perdre de réputation. Suivez la mode européenne, envoyez un cartel à votre rival, demain matin vous tirez sur le terrain, ce monsieur vous brûlera la cervelle — et au moins vous aurez eu complète satisfaction!

Auf einem andern Bilde erblickt man ein Opfer der Mode, in weiße Strippenbeinkleider, gelbes Gilet, steife Binde, knappen Frack eingezwängt. Mais, tailleur, il m'est absolument impossible, de remuer bras ou jambe dans les vêtements, que vous m'apportez là.

C'est ce qu'il faut. C'est jùstement ce qu'il faut. A Paris les gens riches ne s'habillent pas autrement; plus on est gêné dans ses habits, plus on passe, pour être à son aise!

Vielseitiger natürlich fällt das Material aus, welches die Verbildung als Hypercultur in der falschen Sentimentalität, in der falschen Convenienz, in der falschen Gelehrsamkeit, in der Verrücktheit des politischen Raisonnirens, in dem Wahnsinn sectirerischer Fanatismen, in den Abgeschmackt-

heiten des Luxus, in der Rivalität der modischen Heilmethoden, in den Verirrungen der Kunst selber darbietet. Diese Caricaturen sind gewöhnlich schon die Aeußerungen der Reaction, mit welcher der Geist solche Krankheiten zu überwinden sucht. So der basbleu als Satire auf die schriftstellernden Damen; so Mr. Prudhomme als Satire auf die Alles besser wissenden Kritiker; so Mr. Mayeux in der Uniform, die große Bärenmütze auf dem Kopf, die Conservationsbrille auf der Nase, als Satire auf die Nationalgardisten; so Jean Patûrot à la recherche de la meilleure des républiques als Satire auf die Socialisten und Communisten u. s. w. Solche Caricaturen werden auch zuweilen ganz persönlich, wie z. B. A. W. Schlegel Kotzebue's Poesie verspottete oder wie das Streben der Gräfin Hahn-Hahn, in ihren Romanen den Rechten zu finden, in der Diogena geistreich persiflirt worden ist. Nachdem sie es mit einer ganzen Reihe von Männern, sogar mit einem nordamerikanischen Indianerhäuptling, umsonst versucht hat, erkennt sie endlich den Rechten in — einem Chinesen.

In der Behandlung muß die Caricatur den allgemeinen Gesetzen der Kunst folgen. Sie kann portraitiren, symbolisiren, idealisiren.

Die Portraitirung wird im Durchschnitt der persönlichen Caricatur angehören, die aus der Satire gegen ein bestimmtes Individuum entspringt. Da jedoch diese Richtung gewöhnlich mit den Kämpfen der Parteien im Staat, in der Kirche, in der Kunst zusammenhängt, so wird der Haß einen großen Antheil daran haben. Hiervon ist die Folge, daß die ästhetische Ausarbeitung des Zerrbildes dem materiellen Interesse, den vergifteten Pfeil auf den Gegner abzuschnellen, untergeordnet wird. Man begnügt sich deshalb mit einer

gewissen Aehnlichkeit der Figur und der Physiognomie. Wenn sie nur hinreicht, für den satirischen Angriff als Enveloppe zu dienen. Der Kunstwerth fast aller Caricaturen solcher Art ist ein äußerst geringer. Man sehe solche Sammlungen durch, wie das Musée de la caricature en France, worin die Zerrbilder aus der Zeit der Fronde, der Huguenottenkriege, des Law'schen Geldschwindels u. s. w. bis zur ersten Revolution nach den Originalen abgebildet sind; man sehe die ebenfalls nach dem Original wiedergegebenen Caricaturen aus der Revolutionsgeschichte selber in der Histoire musée de la république Française dépuis l'assemblée des Notables jusqu'à l'empire par Augustin Challamel, Paris, 1842, 2 Tomes; man sehe die Caricaturen in dem Journal: London und Paris, welches Böttiger zu Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts in Weimar herausgab; man vergleiche mit solchen Bildern die ähnlichen satirischen Schriften, Pasquille, Lieder — ob man nicht überall einem herben, scharfen, prosaischen Ton begegnen wird, dem es vor Allem nur darum zu thun ist, dem Gegner in der öffentlichen Meinung einen Stoß beizubringen. Es wiederholen sich daher in diesem Kreise sogar gewisse Handgriffe, den Feind dem Gelächter preiszugeben.

Diese Armseligkeit der Mittel ist eine Folge des egoistischen Standpuncts der persönlichen Satire, die sich selten zur Heiterkeit und Harmlosigkeit erhebt. Die zweite Art der ästhetischen Behandlung unterscheidet sich von der Portraitirung dadurch, daß sie die Verzerrung schon als eine allgemeine, als einen Typus nimmt, der eine Gattung darstellt und insofern für die Individuen, die zu derselben gehören, einen symbolischen Werth empfängt. Hier verschwindet die Bitterkeit der directen Beziehung und die Poesie ge-

winnt einen großen Spielraum. Diese symbolische Darstellung folgt den Wandlungen der Geschichte, den Untergang ihrer bedeutendern Gestalten in den Widersprüchen zu schildern, die aus ihrer empirisch unvermeidlichen Beschränktheit sich allmälig entwickeln. So ist z. B. unser Deutsches Volksbuch von den Schild- oder Lalenbürgern eine solche Caricatur, die ohne alle persönliche Beziehung das Lächerliche des in seine Bornirtheit vertieften Spießbürgerthums mit wahrem Humor geißelt. So ist in Wernhers mittelhochdeutschem Gedicht: Helmbrecht, die Verliederlichung des Bauern- und Ritterthums in ein wüstes, schlampiges Räuberleben trefflich geschildert. So hat die Periode der Julimonarchie den Typus des Robert Macaire hervorgebracht d. h. des allgemein organisirten Betruges. Macaire, mit seinem Genossen Bertrand, ist überall, auf der Tribune, auf der Börse, im Salon, am Spieltisch, bei der ärztlichen Consultation, im Cabriolet u. s. w., Macaire wohlbeleibt, im Frack, im Glanzhut, mit dickem seidenem Halstuch, brillanter Brustnadel, möglichst einnehmend; sein Helfershelfer Bertrand mit einer knappen Mütze in abgetragenen Kleidern, langen beuteligen Taschen zum Einsuppen von allem Möglichen, mit schlottrigem Gange, bloßem dürrem Halse, confiscirten Mienen voll spitzbübischer Unschuld. Auch die Bilder gehören hieher, welche die Nationen sich epochenweis von einander entwerfen, wie wenn wir von Bruder Jonathan in Amerika, von John Bull in England, von Michel in Deutschland u. s. w. sprechen. In China bedient sich sogar die Regierung der symbolischen Caricatur, das Opiumrauchen zu verfolgen, indem sie alle Stadien des Untergangs eines Unglücklichen auf Bildern darstellen läßt, der durch den Genuß des Opiums endlich allem menschlichen Gefühl, allem

Pflichtbewußtsein, aller Wirklichkeit entfremdet und zum scheußlichen Skelet abgezehrt wird.

Die ideale Behandlung der Caricatur können wir auch die phantastische nennen. Die Maaßlosigkeit der Uebertreibung macht das Zerrbild sich selbst zum Zweck und stellt das Häßliche bald als harmlosen Zufall, bald als höchste Nothwendigkeit dar. Die Verzerrung vernichtet sich selbst, weil sie aus den Schranken der gemeinen Wirklichkeit heraustritt und sich in eine mährchenhafte Freiheit hinüberspielt. Nur große Künstler besitzen Genie genug, diese wunderbare Metamorphose des Häßlichen hervorzubringen, die uns durch ihren Humor gerade solche Beseligung bewirkt, wie außerdem nur die absolute Schönheit es vermag. Die Freiheit und Größe der Behandlung überwindet in ihrer Komik das Negative der Form wie des Inhalts. Die Phantasie dieses Standpuncts verhält sich zur Verständigkeit des erstern, wie der junge Debüreau zum ältern Bruder, als er diesen zu Konstantinopel in die äußerste Gefahr brachte. Debüreau's Vater sollte mit seiner Familie vor dem Großherrn seine athletischen und akrobatischen Künste produciren. Er ward daher eines Tags in einen großen Saal geführt, der aber ganz leer war; hier machte er vor einem seidenen Vorhang mit den Seinen die halsbrechendsten Kunststücke. Unter Andern nimmt der ältere Bruder eine Leiter auf die Zähne und der jüngere klettert dieselbe hinauf. Glücklich oben angelangt vergißt er zurückzukehren, weil er von der obersten Sprosse plötzlich den ganzen Harem des Sultans erblickt, der hinter dem Vorhang saß. Der Bruder gab Zeichen auf Zeichen und erlag fast, bis der Junge oben aus seinem Erstaunen erwachte und herunterkletterte. Diese Geschichte, die Jules Janin in seinem Debureau, histoire du theâtre

à quatre sous, im dritten Capitel, erzählt, ist selber ein Symbol. Unten der berechnende, balançirende Verstand, dann die kahle, unschöne Leiter als Mittel, oben aber die entzückte, im Anschauen des Schönen sich selbst vergessende Phantasie.

Die Caricatur wird als Product der Malerei sehr oft und gern die Hülfe des Wortes annehmen, ihre Absicht deutlich aussprechen. Aus dieser Verbindung sind allmälig nicht nur vereinzelte Bildwitze, sondern ganze Suiten von Caricaturen, ja ganze zusammenhängende Geschichten von Bildworten und Wortbildern entstanden. Gavarni ist in dieser Doppelkunst ein außerordentliches Genie, aber Töpfer übertrifft ihn an Humor. Die Oeuvres choisies de Gavarni, études de moeurs contemporaines, vier Quartbände, 1846, führen uns die enfans terribles, die Loretten, die Studirenden, den Carneval, die débardeurs, die Schauspielerinnen, Clichy, Paris am Abend u. s. w. vor, immer witzig, aber kaustisch. Töpfer dagegen in seinen köstlichen histoires en estampes sprudelt von jenem heitern Uebermuth, der einen Shakespeare seinen Falstaff, einen Jean Paul seinen Dr. Katzenberger, einen Tieck seine Vogelscheuche Ledebrinna schaffen ließ. Vischer hat diese ganze Gattung in einem Aufsatz über Gavarni und Töpfer in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart, 1846, S. 554—66. so vorzüglich charakterisirt, daß wir darauf verweisen müssen, da wir ihn nur wiederholen könnten (90).

Die phantastische Caricatur streift von der Verzerrung alle ethische Gefährlichkeit ab. Sie gestattet den Vortheil, die gemeine Verständigkeit von vorn herein zu überspringen und parodirt sich selber. Nun könnte es scheinen, als ob durch solche Ausgelassenheit die Uebertreibung des Charakte-

ristischen entweder ganz aufgehoben oder so sehr ins Extrem gesteigert würde, daß die äußerste Häßlichkeit die Folge sein müßte, weil das Häßliche alles Maaß negirt, wie schon Platon es im Sophistes, 228., a., *το ἀμετριας πανταχου δυσειδες ὀν γενος*, das allwärts mißgestaltete Geschlecht des Häßlichen nennt. Allein dies wäre doch ein Irrthum. Die Maaßlosigkeit der Phantastik erzeugt nämlich in sich selbst wieder ein Maaß, indem innerhalb ihrer Uebertreibung die Gestalten doch wieder in ein gewisses proportionales Verhältniß zu einander treten müssen. Hiedurch wird eine außerordentliche Freiheit, Kühnheit, aber auch Anmuth der Behandlung möglich, so daß die Caricaturen sich nicht nur in ein endliches Medium, vielmehr in die Unendlichkeit der Idee selber, in das Schöne und Wahre und Gute an und für sich reflectiren. Wie die alte Komödie der Griechen in dieser idealen Phantastik so Bewundernswürdiges leistete, so würden auch wir Deutsche unserer Anlage zufolge gerade in dieser Richtung Unsterbliches hervorzubringen vermögen, wenn nur einigermaaßen mehr nationale Kraft, mehr einheitliches Zusammenwirken unter uns vorhanden wäre und nicht die besten Kräfte oft in Winkelexistenzen, in völlig localen Ephemeriden, verkommen müßten. Wir stehen nicht an, außer den anerkannten Meistern auf diesem Gebiet, Jean Paul, Tieck u. A., das von Stranitzky einst gegründete Leopold'sstädter Theater in Wien für dasjenige zu halten, welches vorzüglichen Beruf zeigte, die Caricatur in den reinsten Himmel der Komik zu versetzen und, befreiet von aller einseitigen Verstandesschärfe, das „ganze mißgestaltete Geschlecht des Maaßlosen" zu einem Quell der reinsten Lachfreude zu machen. Bäuerle bezeichnete schon seinen annahenden Verfall; mit Raimund schwang es sich noch ein-

mal zum höchsten Glanz empor; mit Nestroy eilte es seinem Untergang zu. Dieser Gegenstand verdiente wohl eine eigene Abhandlung, die wir hier nicht geben können, wo wir von der Caricatur nur Abschied zu nehmen, nur ihre Fortbildung zum Lächerlichen anzudeuten haben. Wir enthalten uns daher weiterer Ausführung und geben nur ein Paar Züge zu besserem Verständniß. In der „Lindane" soll ein furchtsamer Pantoffelmacher im Reiche der Feen eine Großthat vollbringen. Das Geschick hat ihn einmal dazu erlesen, so unbequem und widrig es ihm fällt, einen Helden zu spielen. Er muß durch einen Wald gehen. Seine Furchtsamkeit wird carikirt, aber wie? Vollkommen phantastisch. Er nimmt seinen Altgesellen und eine Flinte mit. Als sie in den Wald kommen, wird er natürlich sehr bange. Es ist gar keine bestimmte Gefahr vorhanden. Das thut nichts. Der Wald überhaupt, die Furcht überhaupt sind Grund genug, etwas zum Schutz gegen mögliche Gefahren zu unternehmen. Der Geselle muß also schießen. Aber wohin, da sich nirgends etwas Verdächtiges zeigt. Er schießt auf das Gerathewohl in die Luft, während der Pantoffelmacher sich grenzenlos ängstet. Und siehe da — dies ist nun das Phantastische der Ausführung — es fällt etwas aus der Luft herunter. Man wagt sich näher, den Vogel anzusehen. Der Vogel sieht aber gar nicht recht wie ein Vogel aus; er hat vier Füße; er hat auch gar nicht rechte Federn, sondern Borsten; genug, der Vogel ist ein Schwein! Unmöglich, aber da liegt es wirklich. Wir lachen natürlich, aber der Pantoffelmacher fürchtet sich nun um so mehr. Oder in Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind" sieht Herr von Rappelkopf durch den Alpenkönig, der seine Gestalt mit ihm ausgetauscht hat, sich selber sprechen, handeln, grollen, toben. Aber nun

findet er diesen Doppelgänger übertrieben. Der Alpenkönig, meint er, carikire ihn doch zu sehr! Wie wahr, wie tief, wie philosophisch, möchten wir sagen, ist dieser Humor! Wenn wir alle uns einmal so recht objectiv anschauen könnten, würden wir nicht auch meinen, daß wir uns zwar erschienen, aber doch nicht ganz so, wie wir eigentlich seien, doch etwas übertrieben?

Schluß.

Die Olympischen Götter waren die schönsten Gestalten, die jemals von der Phantasie erzeugt wurden. Dennoch hatten sie unter sich den hinkenden Hephästos und dieser hinkende Gott war nicht nur mit der schönsten Göttin, mit der schaumgeborenen Aphrodite, vermählt, sondern er war auch der sinnige Gott der bildenden Kunst und wußte die schönsten Gestalten zu erschaffen. Und obwohl die Götter so schön und so unsterblich waren, so hielten sie es doch nicht unter ihrer Würde, zuweilen in ein Gelächter auszubrechen, das Homer ein unauslöschliches nennt, wie da, als Hephästos die eigene Gattin und den Ares mit einem Fangnetz umwoben hatte. So erkennt die Griechische Mythologie den Zusammenhang des Schönen, Häßlichen und Komischen an. Aber sie thut dies auch noch in einem besondern Mythus, auf welchen Bohtz in seiner Schrift: über das Komische und die Komödie, 1844, 51., aufmerksam macht und den wir in den Deipnosophisten des Athenäus, XIV., 2., finden. Parmeniskos war in die Höhle des Trophonios gestiegen und hatte ihre grauenvollen Wunder gesehen. Seitdem konnte er nicht mehr lachen und befragte deshalb das Orakel von Delphi, welches ihm antwortete, daß ihm die Mutter in ihrem Hause die Fähigkeit zum Lachen wieder verleihen werde. Als nun Parmeniskos nach Delos kam, suchte er das Bild der Mutter des Gottes, der Latona. Dies wurde ihm in einem unförmlichen Klotz gezeigt, worüber er, der eine schöne Bildsäule zu schauen erwartet hatte, zum

heftigsten Lachen erregt ward. So hielt das Orakel sein Wort. Die Mutter des schönen Apollon und ein Klotz scheinen zu heterogene Dinge zu sein und doch war dieses Unvereinbare hier wirklich und diese Wirklichkeit als eine, die nicht möglich sein sollte, lächerlich. Ist dieser Mythus nicht die Geschichte des Zusammenhangs des Häßlichen, das uns verstummen macht, mit dem Komischen, das uns heiter erschüttert?

Wir haben das Häßliche zuerst im Begriff des Negativen, des Unvollkommenen überhaupt aufgesucht. Es zeigte sich, daß es nichts Ursprüngliches, nur etwas Secundäres war, das am Schönen die Bedingung seiner Existenz hat. Wir überzeugten uns nun, wie es in der Natur theils in unmittelbareren Formen derselben, theils durch die Vermittelung von Krankheit oder Verstümmelung sich verwirklicht. Vom Naturhäßlichen unterschied sich das Geisthäßliche, unter welchem nicht Irrthum, Unwissenheit, Ungewandtheit, nur der Wahnsinn und das Böse verstanden werden konnte. Es schien ein Widerspruch zu sein, daß die Kunst, als die Erzeugerin des Schönen, das Häßliche sollte zu ihrem Gegenstande machen können. Aber nicht nur die Möglichkeit solcher Bildung ergab sich, sondern auch die Nothwendigkeit, einerseits aus der Universalität des Inhalts der Kunst, die das allgemeine Bild der Welt der Erscheinungen in sich reflectirt, anderseits aus dem Wesen des Komischen, welches das Häßliche als Mittel nicht entbehren kann. Da nun die Künste sich von einander qualitativ durch die Verschiedenheit des Mediums der Darstellung unterscheiden, so resultirte hieraus ein verschiedenes Verhältniß zur Möglichkeit der Hervorbringung des Häßlichen, worin der Architektur und Musik das Minimum, der Sculptur das Mittlere, der Malerei

und Poesie das Maximum zufiel. In der Möglichkeit überhaupt, hinter dem Ideal zurückzubleiben oder es zu entstellen, sind die Künste freilich coordinirt, Baukunst, Sculptur und Musik aber durch ihre Technik gegen die Verhäßlichung geschützter.

Alles Schöne, da es der Gestaltung bedürftig ist, beruht auf allgemeinen Maaßverhältnissen, auf Einheit, Symmetrie, Harmonie. Die Häßlichkeit beginnt deshalb mit der Formlosigkeit, welche die Einheit sich abzuschließen hindert oder dieselbe in's Gestaltlose auflöst, ein Durcheinander der Ungestalt und disharmonischen Widerspruch erzeugend.

Jedoch nicht nur im Allgemeinen ist das Häßliche dem Maaße feindselig, vielmehr auch im Besondern verhält es sich gegen die normale Gestalt negativ, die entweder als ein constanter Typus durch die Gesetzlichkeit der Natur, oder als ein conventionelles Maaß der ästhetischen Behandlung, als ein bestimmter Geschmack, durch die Gewöhnung der Cultur hervorgebracht ist und die wir Correctheit nennen. Die Negation dieser Normalität ist das Incorrecte, das in den einzelnen Künsten und Stylarten sich besonders specificirt.

Jene Negation der Maaßverhältnisse, diese Negation der physischen und conventionellen Normen haben ihren Grund erst in der Verbildung, in dem negativen Proceß des Innern, der seine Auflösung in der äußern Deformität nur zur Erscheinung bringt. Die Freiheit des Daseins, des Lebens, des Geistes kann das Erhabene in's Gemeine, das Gefällige in's Widrige, das Schöne in's Verzerrte verkehren. Nicht als ob das Erhabene, Gefällige, Schöne als solche nicht erhaben, nicht gefällig, nicht schön wären, wohl aber so, daß das Kleinliche am Großen, das Schwächliche am Mächtigen, das Niedrige am Majestätischen, das Plumpe

am Niedlichen, das Todte am Spielenden, das Scheußliche am Reizenden sein objectives Maaß hat. Als die Spitze der Scheußlichkeit stellte sich uns das Böse dar, die freie Selbstvernichtung des Guten. Das Böse als das diabolische zeigte sich als die absolute Scheinfreiheit, die mit Bewußtsein principiell das Gute negirt und in dem Abgrund ihrer Qual vergeblich wahre Befriedigung sucht.

Das Böse gab uns insofern den Uebergang zur Caricatur, als es die Reflexion von Inhalt und Form in sein Gegentheil wesentlich in sich schließt. Die Vorstellung des Teufels ist die Vorstellung der absoluten Caricatur, denn er ist die Lüge als die fictive Zerstörung der Wahrheit, der Unwille als der Wille des Nichts, die Häßlichkeit als die positive Vernichtung der Schönheit. Aber die Caricatur löst die Widrigkeit in's Lächerliche auf, indem sie alle Formen des Häßlichen, aber auch des Schönen in sich aufzunehmen vermag. Daß sie in ihrer Verzerrung schön werde, unsterblicher Heiterkeit voll, ist jedoch nur möglich durch den Humor, der sie in's Phantastische übertreibt. Die entfesselte Ausgelassenheit des Humors, dessen mitleidiger Uebermuth sich auch der Frazze annimmt, entbehrt nicht der reinsten Besinnung und gleicht der Mänade, die, auf des Berges Scheitel den Fuß erhebend, das Haupt, getrieben von der Begeisterung des Gottes, zu den Sternen des Himmels mit kühnem Schwung emporgeworfen hat, als wolle sie schon der Erde entfliehen und in den göttlichen Aether, aus dem Alles hervorgegangen, zurückkehren.



Anmerkungen.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

(1) S. 5. Wenn wir es recht bedenken, so wird auch hier, wie in so vielen andern Dingen, Lessing den eigentlichen Anfang gemacht haben, nämlich im Laokoon, wo Capitel XXIII. bis XXV. vom Häßlichen und Ekelhaften handeln. Das Verdienst, den Begriff des Häßlichen als ein organisches Moment der Idee des Schönen mit Bewußtsein in die Wissenschaft eingeführt zu haben, gebührt Chr. H. Weiße in seinem: System der Aesthetik; im ersten Theil, Leipzig 1830, S. 163 — 207.

(2) S. 5. Weiße hatte jedoch die Unidee des Häßlichen im Wesentlichen zu spiritualistisch gefaßt und diese Einseitigkeit, das moralische Moment als die Lüge des Gespenstischen, Bösen, Teuflischen vorzugsweise zu berücksichtigen, ging auch auf seine Nachfolger über. Unter diesen stand Arnold Ruge voran in seiner: Neuen Vorschule der Aesthetik; Halle 1837, S. 88 — 107. Ruge, ein lebhafter Kopf, voll von mancherlei naiven Anschauungen, die er abzulagern begierig war, aufgeregt durch die ihm neue Lectüre Hegelscher Schriften, war in manchen Exemplificationen glücklich, ließ aber in Ansehung der Klarheit viel zu wünschen über. Er sagt S. 93: „Wenn sich der endliche Geist in seiner Endlichkeit gegen seine Wahrheit, den absoluten Geist, festhält und geltend macht, so wird dieser sich selbst genügen wollende Geist als Erkenntniß die Unwahrheit, als Wille, der sich lossagt und in seiner Endlichkeit nur sich beabsichtigt, das Böse, und beides, wenn es zur Erscheinung kommt, das Häßliche." Die Folge dieser engen Umgrenzung ist bei ihm, daß er, wenn er das Häßliche beschreibt, fast nur an die Hoffmann'sche und Heine'sche Poesie denkt. — Vohtz: Ueber das Komische und die Komödie, Göttingen 1844, S. 28 — 51. hat den Begriff des Häßlichen etwas freier und allgemeiner, aber auch noch als den „verkehrten Geist", als die auf „den Kopf gestellte Schönheit" genommen. — Kuno Fischer ist gänzlich wieder Ruge und Weiße gefolgt in seiner: Diotima oder

28 *

die Idee des Schönen, Pforzheim 1849, S. 236 — 59. Das Häßliche ist ihm als die Kehrseite des Erhabenen der entschiedene Widerspruch des sinnlichen Daseins gegen das Ideale; das Vermögen des Häßlichen hat nach ihm nur der sittliche Geist und nur in der Menschenwelt ist für ihn das Häßliche eine ästhetische Wahrheit. S. 259.: „Die frivolen Römer und die erstarrten Juden sind der letzte Ausdruck der entseelten Vorwelt, wie die lüsternen Mönche und die verweichlichten Chalifen der Triumph des Häßlichen über die Ideale des gläubigen Katholicismus und des muthigen Islam sind. So wird das Häßliche auf einen Augenblick das Schicksal des Erhabenen im Begriff des Schönen, wie in der Geschichte der Menschheit."

(3) S. 9. Hauff: Moden und Trachten. Fragmente zur Geschichte des Costüms. Tübingen und Stuttgart 1840, S. 17 — 23.

(4) S. 17. Durch die Howard'sche Theorie ist selbst die flüchtige Gestaltung der Wolken auf gewisse Grundformen zurückgeführt. Wir haben hier die von Reisenden und von Dichtern so oft und mannigfach geschilderten ästhetischen Eindrücke der Wolken im Auge, die unter Anderm in Novalis Heinrich von Ofterdingen, Schriften I., 3te Aufl. 1815, S. 238. vorzüglich so gegeben ist: „Sie — die Wolken — ziehen und wollen uns mit ihrem kühlen Schatten auf und davon nehmen, und wenn ihre Bildung lieblich und bunt, wie ein ausgehauchter Wunsch unsers Innern ist, so ist auch ihre Klarheit, das herrliche Licht, was dann auf Erden herrscht, wie die Vorbedeutung einer unbekannten, unsäglichen Herrlichkeit. Aber es giebt auch düstre und ernste und entsetzliche Umwölkungen, in denen alle Schrecken der alten Nacht zu drohen scheinen: nie scheint sich der Himmel wieder aufheitern zu wollen, das heitere Blau ist vertilgt, und ein fahles Kupferroth auf schwarzgrauem Grunde weckt Grauen und Angst in jeder Brust. u. s. w."

(5) S. 18. Von den hier genannten Namen ist der Oerstedts in den letztern Jahren bei uns auch dem größern Publicum bekannt genug geworden, da die Manie der Deutschen, für das Fremde sich zu begeistern, eine Concurrenz von Uebersetzungen seiner populären Schriften hervorrief. Bernardin St. Pierre ist zwar dem Namen nach bei uns bekannt genug, da er durch seine Erzählung, Paul und Virginie, der Unterhaltungsliteratur seit lange angehört und Kupferstiche, ja Ballette, diesen Stoff und den Namen seines Autors weit genug verbreitet haben. Das Buch aber, was wir hier meinen, sind seine Ètudes de la nature, 3 Tomes (in der Pariser Ausgabe, die wir vor uns haben, 1838, chez Desbleds), ein Buch, worin wegen der Polarzone unhaltbare Hypothesen vorkommen, das aber

außerdem einen Schatz der vielseitigsten Beobachtung und einen Reichthum der schönsten Naturgemälde enthält, der nur von Wenigen genossen und benutzt zu sein scheint. J. Vischers Abhandlung über das Naturschöne findet sich in seiner Aesthetik, Bd. II., Erste Abtheilung, 1847, und ist eine der ausgezeichnetsten Arbeiten, die wir auf diesem Felde besitzen. Hätten die Deutschen sich an diese Arbeit, oder auch nur an die Abtheilung von Kant's Kritik der Urtheilskraft erinnern wollen, die von der Teleologie handelt, so würden sie nicht sich eingebildet haben, durch Oerstedt etwas ganz Neues zu erfahren.

(6) S. 18. F. A. Schmidt: Mineralienbuch, oder allgemeine und besondere Beschreibung der Mineralien. Mit 44 colorirten Tafeln. Stuttgart 1850, 4. Thiere und Pflanzen sind oft genug abgebildet worden, Mineralien selten. Dies Buch ist daher ein erfreulicher Fortschritt. Der Herausgeber sagt mit Recht: „Es ist nichts Leichtes, ein Mineral abzubilden, und gar tüchtige Künstler, die es unternahmen, haben das begonnene Werk verlassen. Die starren, leblosen Formen widerstreben dem Künstlersinn, jede Veränderung der Stellung ruft andere Reflexe, ja völlig verschiedene Farbentöne hervor, und den Grad des Glanzes darzustellen ist durchaus unmöglich. Die Geduld tüchtiger Maler pflegt in Bezug auf derlei Arbeiten, zu denen kein inneres Motiv sie treibt, nicht übergroß zu sein, und manche Farben dieser Gnomenwelt sind auch, mit allem Fleiß, — völlig unerreichbar. Welche Schwierigkeit bei diesen Umständen nur die Auswahl der Objecte hat, ist leicht denkbar."

(7) S. 18. Man sehe die Abbildungen dieser merkwürdigen Gegenden in dem zu Carlsruhe erschienenen Stahlstichwerk: China, historisch, romantisch, malerisch. Da der Titel so wenig als die Einleitung eine Jahreszahl haben, so können wir auch keine angeben.

(8) S. 19. Die Abhandlung von Hausmann, die wir hier im Sinn haben, heißt: die Zweckmäßigkeit der leblosen Natur, und steht in einem Bändchen, welches den bescheidenen Titel führt: Kleinigkeiten in bunter Reihe, Göttingen 1839, I., S. 20 — 226. Auch die voranstehende Abhandlung: über die Schönheit der belebten und unbelebten Natur, ist vortrefflich. Beide sind musterhaft geschrieben, wahre Zierden unserer Nationalliteratur, obwohl unsere Literatoren, die jetzt Geschichten unserer „Nationalliteratur" ganz fabrikmäßig zu Dutzenden herausgeben, nichts davon wissen. Trefflicher Hausmann, wärst Du doch ein Ausländer, wärst Du doch erst durch schlechte Uebersetzungen eingewandert — ja dann würde man von diesen schönen Untersuchungen wissen. — Die Aesthetik der landschaftlichen Geographie, die bei uns durch A. v. Humboldt in seinen Ansichten der Natur

begründet wurde, ist seitdem außerordentlich fortgeschritten. Allein auch hier ist der Mangel an Bewußtsein zu beklagen, der uns Deutsche um allen höhern Zusammenhang bringt und uns Alles hundert Mal thun läßt. Es gibt eine ganz vorzügliche Abhandlung über: Aesthetische Geographie, die den Aesthetikern nicht nur, sondern auch den Geographen viel zu unbekannt geblieben ist und die wir auch in Ansehung der darstellenden Kunst dem Besten anreihen müssen, was wir besitzen. Sie steht aber in einem Sammelwerk und so ist sie nicht hinlänglich beachtet worden. Wir meinen: G. L. Kriegk: Schriften zur allgemeinen Erdkunde, Leipzig 1840, S. 220 — 370. Die zur Aesthetik der Erdphysiognomie gehörigen Schilderungen von Humboldt im Kosmos, von Schleiden (Die Pflanze und ihr Leben), von Masius (Naturstudien) u. A. sind bekannter geworden. Ihnen reihet sich so eben an: Bratraneck: Beiträge zur Aesthetik der Pflanzenwelt, 1853.

(9) S. 19. Die Aesthetik der Pflanzenform begründete eigentlich Jussieu durch sein Aufsuchen des Familientypus; sodann A. v Humboldt: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. Tübingen 1806, 8. — Ein Kupferhandbuch der Giftpflanzen, worin man die vornehmsten ihrer zum Theil bezaubernden Formen und Farben übersehen kann, ist das: Giftpflanzenbuch von Berge und Riecke, Stuttgart, zweite Aufl. 1850. 4. Daß die Giftpflanzen sich durch den übeln Geruch verrathen sollen, ist auch nur sehr beschränkt wahr, Veilchen aber, Kirsche, Lorbeer, die so starke Gifte enthalten, riechen vortrefflich. — In Ansehung der Urwelt ist zwischen den Thieren und Pflanzen derselben der Unterschied, daß auch ihre Pflanzen schön, ja erhaben sind. Man vergleiche Unger's Urwelt, mit den nach seiner Angabe von Kuwasseg ausgeführten, wovon ich in Prutz Deutschem Museum, 1852, I., S. 62 — 69 eine Uebersicht gegeben habe.

(10) S. 21. Grandville in seinen Fleurs animées hob bei der Runckelrübe und dem Zuckerrohr zuerst den komischen Zug hervor, den Varin hinterher auf die Cucurbitaceen und Rüben, aber, wie uns scheint, mit ungleichem Erfolg, anwandte.

(11) S. 22. Die ästhetische Betrachtung der Thiere ist noch sehr im Rückstand gegen die der Pflanzen. Außer der schon oben gerühmten Abhandlung Vischers wüßte ich kaum eine Arbeit von Belang zu nennen, die sich hier zu allgemeineren Gesichtspuncten erhoben hätte. Scheitlins Versuch einer allgemeinen Thierseelenkunde, 1840, 2 Bde. scheint mir noch das Beste, was die Naturforscher selber gegeben haben, ich müßte denn bis auf des Aristoteles Thiergeschichte zurückgehn wollen.

(12) S. 24. Daub: Judas Ischarioth oder das Böse in Verhältniß zum Guten, Zweites Heft, I. Abtheil. Heidelberg 1818, S. 350. ff. Eine Hauptstelle S. 352.: „Der gewaltsame Tod z. B. einer ganzen, einst in den Fluthen untergegangenen Thierwelt ist darum nicht weniger gewaltsam, also nicht weniger widernatürlich, weil sie etwa wie versuchsweise entstanden war, und er, nachdem die Fluthen ihre Canäle und Becken gefunden hatten, für eine andre und vielleicht für das Menschengeschlecht selber auf Erden, wie aus Absicht und Vorbedacht, Platz gemacht — Euch aber Gelegenheit gegeben hat, an den Gerippen jener Urthiere (?) Eure Neugierde zu befriedigen, und an ihrem Gebiß Euren Witz zu schärfen. Daran, daß sie, statt ihr Leben zu verleben, ersäuft, erstickt, oder in irgend anderer Art umgebracht worden, mag ihnen Recht geschehen sein; ihre gewaltsame Vertilgung bleibt nichts desto weniger eine Ermordung, die durch das in der Natur Unnatürliche, nicht aber durch die Natur selbst, geschweige durch die Gottheit geschah. Dieselbe tückische Gewalt, die dort (s. Luc. 8, 33.) eine Heerde Säue ins Wasser stürzt, daß sie ersaufen, stürzte hier die Gewässer über Eure Mammuths und Höhlenbären, über Eure Megatherien und andre solche Bestien her; und eben sie, die in jedem Element gleichsam wie im Hinterhalt, lauert, nicht aber das Element selber ist es, wodurch, wie z. B. Erdbeben, örtliche Ueberschwemmungen und sonstige Calamitäten lehren, das Leben der Thiere, die Werke des Menschen, und selbst das Leben dieses, mit Freiheit und Vernunft ausgerüsteten, Königs der Erde immer noch und immerfort gefährdet wird, denn „was fragen, mit dem Dichter zu reden, die brüllenden Wogen im Sturm nach dem Namen eines Königs?" Die Natur hat ihre Schrecken, aber das in ihr Schrecken Erregende ist weder die Natur selbst, sie, ein Werk der ewigen Liebe, noch die Uebernatur, sie, die ewige Liebe selber; und wenn Euch der Glaube an die göttliche Macht fehlt, die Wind und Meer bedräuet, so daß es stille wird (Matth. 8, 26.), wird ihn Eure Meinung von der physischen Nothwendigkeit des sogenannten physischen Uebels ersetzen? Oder wisset Ihr Euch etwa so sicher, daß obgedachte Schrecken für Euch keine sind?" Eine Widerlegung dieser Theorie habe ich in meiner Abhandlung: über die Verklärung der Natur, in den Studien I., 1839, S. 155 ff., versucht und den Punct der Häßlichkeit, so weit er hier einschlägt, S. 185—92 berührt.

(13) S. 41. Göthe, Werke, 28., S. 111—119. Wir wollen aus den Thorheiten des Prinzen Pallagonia die Elemente seiner Tollheit, wie Göthe sich ausdrückt, herausheben. S. 115: „Menschen: Bettler, Bettlerinnen, Spanier, Spanierinnen, Mohren,

Türken, Buckelige, alle Arten Verwachsene, Zwerge, Musikanten, Pulcinelle, antik costumirte Soldaten, Götter, Göttinnen, altfranzösisch Gekleidete, Soldaten mit Patrontaschen und Gamaschen, Mythologie mit frazzenhaften Zuthaten: Achill und Chiron mit Pulcinell. Thiere: nur Theile derselben, Pferd mit Menschenhänden, Pferdekopf auf Menschenkörper, entstellte Affen, viele Drachen und Schlangen, alle Arten von Pfoten an Figuren aller Art, Verdoppelungen, Verwechselungen der Köpfe. Vasen: alle Arten von Monstren und Schnörkeln, die unterwärts zu Vasenbäuchen und Untersätzen endigen. — Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt, denke man sich diese Sockel, diese Piedestale und Unformen in einer unabsehbaren Reihe, so wird man das unangenehme Gefühl mit empfinden, das einen jeden überfallen muß, wenn er durch diese Spitzruthen des Wahnsinns durchgejagt wird."

„Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchsten Grade darin, daß die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so daß das Gefühl der Wasserwage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird. Und so sind denn auch diese Dachreihen mit Hydern und kleinen Büsten, mit musicirenden Affenchören und ähnlichem Wahnsinn verbrämt. Drachen mit Göttern abwechselnd, ein Atlas, der statt der Himmelskugel ein Weinfaß trägt. — Gedenkt man sich aber aus allem diesem in das Schloß zu retten, welches, vom Vater erbaut, ein relativ vernünftiges äußeres Ansehn hat, so findet man nicht weit von der Pforte den lorbeerbekränzten Kopf eines römischen Kaisers auf einer Zwerggestalt, die auf einem Delphin sitzt".

(14) S. 43. Nach Levezow's Abhandlung über das Gorgonenideal hatte die Entwicklung desselben drei Momente. Zuerst war es ein Thiergesicht; sodann wurde es eine Maske mit blökender Zunge; endlich ein menschliches Gesicht, dessen Schönheit aber allmälig charakterlos wurde und das Medusenhafte nur noch attributiv durch die Haare und Flügel andeute. Die φοβερα χαρις, die wir an der Meduse Rondanini bewundern, verschwand zuletzt.

(15) S. 44. Anselm Feuerbach: der Vaticanische Apollo. Eine Reihe archäologisch-ästhetischer Betrachtungen. Nürnberg 1833. Feuerbach, der nun schon Dahingeschiedene, nimmt einen äußern Hauptbeweis für seine Ansichten daher, daß die meisten Werke in der gefügigen Bronze, welche die volle Freiheit des Meisters geltend machen konnten, untergegangen sind. S. 75: „Wären die Bronzestatuen von Athleten

und Ringern, welche die Altis von Olympien bevölkerte, noch erhalten, oder nur die Marmororiginale der Thyaden und Tänzerinnen, deren schwache Schatten auf Reliefs und mittelmäßigen Wandgemälden noch unser Auge fesseln, so würde sich hier für uns eine ganz neue Quelle der Bewunderung eröffnen; wir würden staunen über die Meisterschaft jener Künstler, welche im vollen Gefühl ihrer Sicherheit, das Aeußerste wagen durften, und wirklich wagten. Wir würden es ihnen Dank wissen, daß sie sich nicht still bedachtsam, jede freiere Bewegung scheuend, innerhalb der vier Pfähle reinster Plastik gehalten; wir würden dem Künstler freudig folgen, wenn er die schwindelnde Bahn bis zum äußersten Gipfel seiner Kunst wagt, und erst dann den Meißel niederlegt, wenn ihn das Zerrbild lebloser Unnatur zurückschreckt, oder ihm als Bildner seiner Götter, — die Grazie, diese Nemesis der Kunst, innezuhalten gebietet. Nichts lag außerhalb dem Bereich des Griechischen Künstlers, als der Tod der Aegyptischen Ruhe".

(16a) S. 44. Angeregt durch die Zeichnungen der Gebrüder Riepenhausen, hat sich Göthe viel Mühe gegeben, die Polygnotischen Bilder in der Atheniſchen Poikile und Delphischen Lesche zu ordnen. Sie stellten eine Art von epischem Panorama vor. Aus den uns erhaltenen Beschreibungen, wie unvollkommen sie seien, erkennt man doch immer die Stoffe der Malerei und aus diesen, daß dieselben nichts Furchtbares von sich ausschloßen. Die gewöhnlichen aus Winkelmann und Lessing geschöpften Vorstellungen von der Delicatesse, mit welcher die bildende Kunst das Häßliche gemieden habe, reichen hier nicht zu. Ich will von zerstückten Leibern schweigen, die man in den Krippen den Pferden unter den Häcksel gestreuet sah u. dgl.; ich will aus des Pausanias Bericht von dem Bilde in der Delphischen Lesche, welches den Besuch des Odysseus in der Unterwelt darstellte, nur Einiges, minder Schreckliche anführen: „Unter Charons Nachen wird ein vatermörderischer Sohn von seinem eigenen Vater erdrosselt. Zunächst wird ein Tempelräuber gestraft. Das Weib, dem er überliefert ist, scheint sowohl jede Arzneimittel, als alle Gifte, mit denen man die Menschen tödtet, sehr wohl zu kennen. Ueber diesen Benannten sieht man den Eurynomos, welcher unter die Götter der Unterwelt gezählt wird. Man sagt, er verzehre das Fleisch der Todten und lasse nur die Knochen übrig. Hier ist er schwarzblau vorgestellt. Er zeigt die Zähne und sitzt auf dem Fell eines Raubthiers u. s. w."

(16b) S. 53. Es sollte dies eigentlich schon No. 17. sein. Aus Versehen ist 16 wiederholt. Die im Text erwähnten Stellen sind zwar oft genug gedruckt, indessen können wir uns wohl nicht entschlagen, sie auch hier noch einmal als eine wichtige Auctorität her-

zusetzen. Aristoteles, de Poetica, V.: „ἡδε κωμῳδια ἐστιν, ὥσπερ εἰπομεν, μιμησις φαυλοτερων μεν, ὀυ μεντοι κατα πασαν κακιαν, ἀλλα του ἀισχρου, ὁυ ἐστι το γελοιον μοριον. το γαρ γελοιον ἐστιν ἁμαρτημα τι και ἀισχρος ἀνωδυνον, και ὀυ φθαρτικον· ὁιον ἐυθὺς το γελοιον προσωπον ἀισχρον τι και διεστραμμενον ἄνευ ὀδυνης.“ Und Cicero de Oratore, II., 58.: „Locus et regio quasi ridiculi turpitudine et deformitate quadam continetur: haec enim ridentur vel sole, vel maxime, quae notant et designant turpitudinem aliquam non turpiter“.

(17) S. 69. Die Hauptschrift Platons für diesen Unterschied wird immer der Philebos bleiben. Anderwärts zeigt er, daß das Schöne mehr ist, als nur eine nützliche Lust; mehr als das, was Liebe erregt; mehr als das Zweckmäßige; aber in diesem Dialog kommt er zu positiven Bestimmungen. Das Maaß ist ihm hier der Grundbegriff. Der Natur des Zeus müsse eine königliche Seele und königliche Vernunft einwohnen wegen der Kraft der Ursache. Vom Geist und zuletzt aus Zeus königlicher Seele also entspringt jegliche Ordnung und nimmt jegliches Ordnende seinen Ursprung, so daß wir nicht in Verlegenheit sein können, die Heimath des Maaßes, der Zahl, der Bestimmung (περας), des Begriffs oder der Idee der Dinge zu bestimmen, das Maaß, μετρον, ist dem Platon hier das Erste; das auf diesem ewigen Grunde beruhende Zweite ist ihm το συμμετρον και καλον και το τελεον και ἱκανον και πανθ᾽ ὁποσα της γενεας ἀν ταυτης ἐστιν. Das Häßliche (δυσειδες) nennt er daher anderwärts alles das, was in allewege, παντaχου, zum Geschlecht der ἀμετρια gehört. Man vergleiche A. Ruge: die Platonische Aesthetik, Halle 1832, S. 22—60. und Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten, Bd. I. Breslau, 1834, S. 58—72. Der letztere macht wegen des Begriffs der Harmonie und Anharmonie noch besonders darauf aufmerksam, daß man nach Philebos 25, d. e., 26, a., die γενεα του περατος, das ἰσον und διπλασιον, die Vereinigung des Entgegesetzten, ἡ ὀρθη του περατος και ἀπειρου κοινωνια, von dem einfachen Begrif des Maaßes noch unterscheiden müsse.

(18) S. 72. In diesem Aufsatz, der Sammler und die Seinigen, W. 38., hat Göthe im Grunde genommen den Gegensatz der Idealisten und der Charakteristiker, wie man sich damals ausdrückte, abgehandelt und als Resultat der hin und her wogenden Debatte folgendes Schema aufgestellt:

1. Ernst allein; individuelle Neigung: Manier. a) Nachahmer. b) Charakteristiker. c) Kleinkünstler. (Oder auch a) Copisten, b) Rigoristen, c) Mignaturisten).

2. Spiel allein; individuelle Neigung: Manier. a) Phantomisten. b) Undulisten. c) Skizzisten. (Oder auch a) Imaginanten, b) Schlängler, c) Entwerfer).

3. Ernst und Spiel verbunden; Ausbildung ins Allgemeine; Styl. a) Kunstwahrheit. b) Schönheit c) Vollendung.

(19) S. 82. Im Text ist ein Druckfehler. Es muß nicht Meilhart, sondern Meilhant heißen. Dies merkwürdige Schloß ist auf fünf Blättern abgebildet in J. Gailhabauds Denkmälern der Baukunst. Unter Mitwirkung von Franz Kugler und Jacob Burckhardt herausgeben von Lud. Lohde. Bd. III. Denkmäler des Mittelalters, Sechste Abtheilung. Diese an sich recht instructive und elegant ausgeführte Sammlung ist leider von dem engsten Französischen Gesichtspunct aus unternommen. Der Celtische, Römische, Romanisch mittelaltrige und Italienische Baustyl sind übermäßig darin bevorzugt. Hingegen sind außerordentlich wichtige Entwicklungsglieder der Kunst, z B. die Architektur des Deutschen Ordens, ganz übergangen. Das Schloß Meilhant ist recht interessant, kann sich aber doch nicht entfernt mit dem Schloß Marienburg messen, das man vergebens sucht.

(20) S. 95. Aus dem Felde der Oper hätten wir eine höchst fruchtbare Aehrenlese der abscheulichsten Albernheiten der poetischen Composition oder vielmehr Decomposition der Poesie entnehmen können, denn „des Lebens Unverstand mit Wehmuth zu genießen" ist wohl nirgends so sehr, als in unserer dermaligen Opera seria und mezza, der Fall. Da jedoch Richard Wagner in seinem dreibändigen Werk über die Oper und das Drama die antipoetische Häßlichkeit der modernen Operntexte und insonderheit auch die Schlechtigkeit, ja den Unsinn ihrer Uebersetzungen, hinreichend gewürdigt hat, so haben wir uns auf dies einzige Beispiel beschränkt.

(21) S. 99. Das Marienburger Schloß ist nicht allmälig zusammengebaut, so daß man solches Uebergreifen über blos symmetrische Formen durch die Verschiedenheit der Zeit und Ansetzen anderer Stylarten erklären könnte. Vielmehr wurde es ursprünglich in wenigen Jahren aus Einem Plan heraus erbauet, was also beweist, daß der hohe Kunstsinn der Architekten aus der Fülle der Harmonie heraus sich dergleichen Freiheiten gegen untergeordnetere ästhetische Forderungen, architektonische Fugen, erlaubte.

(22) S. 102. H. Hettner: Vorschule der bildenden Kunst der Alten, Oldenburg 1848, I., S. 307. ff.

(23) S. 107. Die Goualeuse erzählt selbst: „Je ne savais plus comment vivre. Elles m'ont emmenée. Elles m'ont fait boire de l'eau de vie! — Eh voilà!"

„Je comprends, dit le Chourineur“.

Weiter sagt E. Sue: „Par une anomalie étrange (ja wohl!) les traits de la Goualeuse offrent un de ces types angéliques et candides, conservent leur idealité même au milieu de la dèpravation, comme si la créature était impuissante à effacer par ses vices la noble empreinte, que Dieu a mise au front de quelques êtres privilégiés“.

Diese Art der Sophistik in den Mystères de Paris verdiente die schonunglose Kritik, welche Paulin Limeyrac ihnen in der Revue des deux Mondes 1844, I., p. 74. ff. angedeihen ließ. Die ästhetische Kritik dieses für den Begriff des Häßlichen in seiner carikirenden Manier so wichtigen Romans ist noch schärfer gegeben in Schweglers Jahrbüchern der Gegenwart 1844, S. 655. ff. In demselben Jahrgang ist aber auch von W. Zimmermann S. 199—219. die culturhistorische Bedeutsamkeit dieses Romans vertheidigt.

(24) S. 109. A. Hennenberger: das Deutsche Drama der Gegenwart, 1853, S. 64. ff. Diese kleine Schrift ist eine der vernünftigsten, unparteischsten, gehaltreichsten, die wir über den fraglichen Gegenstand besitzen.

(25) S. 121. Man vergleiche die Sammlung von Seroux d'Agincourt, Malerei I., Taf. 40. ff.

(26) S. 122. Diese Statue befindet sich jetzt im Museum von Nimes. Die Gestalt hat viel Einschmeichelndes. Von ihr konnte und durfte die Französische Kritik sagen: C'est la grâce elle même, et la vie, et la jeunesse, et le rhythme-dansant. Wir tadeln aber den Kopf oder vielmehr Kinn und Augen.

(27) S. 128. Gervinus Shakespeare, IV., 1850, S. 36.: „Auch heute noch müssen wir die Wahrheit dieser Auffassung anerkennen, die selbst durch die oft wiederholte Ausstellung nicht angefochten wird, es habe Shakespeare aus dem Römischen Volke Englische Bürger und Handwerker gemacht; da die Massen in Bewegung sich überall, vollends in zwei so staatsverwandten Völkern, gleich sind, so ist dieser Tadel vielmehr nur ein Lob. Wir mögen es nicht im wörtlichsten Sinn gerade nachsprechen, was man auf der andern Seite rühmend gesagt hat, daß in diesen Stücken der Charakter, die Schicksale, die Vaterlandsliebe, der Kriegsruhm, die ächte Gesinnung, das öffentliche Leben der ewigen Stadt wieder aufgelebt sei; aber wahr ist es, daß die treue Herübernahme und lebendige Verarbeitung des Wenigen, was Shakespeare zur Charakterisirung des Römischen Lebens im Plutarch erbeuten konnte, mehr werth ist, als die geuaueste Zeitschilderung aus den angestrengtesten antiquarischen Studien“.

(28) S. 135. Brentano's Godwi ist zu Bremen, 1802, in 2 Bden. erschienen. Brentano nannte sich Maria auf dem Titel und schrieb charakteristisch genug auf denselben: ein verwilderter Roman. In die Gesammtausgabe von Brentano's Schriften ist dies merkwürdige Buch, eine hyperromantische Nebensonne der W. Meisterschen Lehrjahre, nicht aufgenommen, sondern Bd. V. nur ein Fragmentchen daraus abgedruckt.

(29) S. 135. In Bratraneks Beiträgen zu einer Aesthetik der Pflanzenwelt ist mit Recht den Fleurs animées ein Capitel gewidmet worden und Bratranek sagt S. 396. treffend: „Schon in seinen Scenen aus dem Privat- und öffentlichen Leben der Thiere hatte Grandville gezeigt, wie man die ursprüngliche Sinnigkeit des Symbolisirens von der höchsten Reflexion aus wieder hervorrufen könne, indem er, sei es am Menschen die thierische Seite, seien es am Thier Anklänge an menschliche Verhältnisse und Beziehungen, hervorhob und in der Thiermenschenwelt ein getreues Abbild aller aus der Gesellschaft hervorgehenden Mißrealitäten zusammenstellte. So geht er auch in seinen Fleurs animées, wie dort von den typisch gewordenen Vorstellungen, hier von der ursprünglich oder traditionell oder conventionell fest gestellten Bedeutsamkeit der Pflanze aus, und überträgt sie nun in die Mienen, Haltung und Bekleidung der Frauen. Die Beseelung, welche eine Pflanze durch's Symbolisiren von der menschlichen Innigkeit erhielt, verleiht nun der Künstler der im Vegetationstypus erscheinenden menschlichen Gestalt, — es sind menschgewordene Blumen, welche wir vor uns haben, während die Symbolik das Menschliche verblümt aussprach. Immer, überall und in allen Formen weiß uns Grandville an solchen Menschenpflanzen den Genius selbst der Landschaft aufleuchten zu machen."

(30) S. 137. Lucian, in der Uebersetzung von Pauly, sagt am Schluß seiner Vorrede zu den wahren Geschichten: „Ich gestehe, daß ich allen diesen Leuten, so viele mir deren vorgekommen sind, das Lügen an und für sich um so weniger zum Vorwurf machen konnte, als ich sah, wie geläufig dasselbe sogar Männern ist, welche sich den Titel Philosophen beilegen: nur darüber mußte ich mich wundern, wie Jene sich einbilden konnten, die Leser würden nicht merken, daß an ihren Erzählungen (Homer, Jambolos, Ktesias) kein wahres Wort sei. Zugleich war ich eitel genug, der Nachwelt auch ein Werkchen von meiner Feder hinterlassen zu wollen, um nicht allein auf das Recht und die Freiheit, Mythen zu schaffen, verzichten zu müssen. Denn Wahres zu erzählen hatte ich nichts (was ich in meinem Leben erfahren, ist der Rede nicht werth); und so mußte ich mich zur Lüge

entschließen, doch so, daß ich dabei ein wenig aufrichtiger, als die Uebrigen, zu Werke ginge. Denn ich sage doch wenigstens die Eine Wahrheit; ich lüge. Durch dieses freie Geständniß hoffe ich allen Vorwürfen wegen des Inhalts meiner Geschichte zu entgehen. So erkläre ich denn feierlich: Ich schreibe von Dingen, die ich weder selbst gesehen, noch erfahren, noch von Andern gehört habe, und die eben so wenig wirklich, als je möglich sind. Nun glaube sie, wer Lust hat!"

(31) S. 149. Kant in der Kritik der Urtheilskraft, Analytik des Schönen, §. 17., vom Ideal, unterscheidet zwischen diesen und der Normalidee. „Diese ist nicht aus von der Erfahrung hergenommenen Proportionen als bestimmten Regeln abgeleitet, sondern nach ihr werden allererst Regeln der Beurtheilung möglich. Sie ist das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen, Anschauungen der Individuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihren Erzeugungen in derselben Species unterlegte, aber in keinem Einzelnen völlig erreicht zu haben scheint. Sie ist keineswegs das Urbild der Schönheit in dieser Gattung, sondern nur die Form, welche die unnachlaßliche Bedingung aller Schönheit ausmacht, mithin blos die Richtigkeit in Darstellung der Gattung."

(32) S. 156. Dr. Franz Kugler: Ueber die Polychromie der Griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen Berlin 1835. 4.

(33) S. 161. H. Ulrici.: Ueber Shakespeare's dramatische Kunst. Halle 1839, S. 146 und 174.

(34) S. 163. S. die Einleitung zu Genthe's Geschichte der Macaronischen Poesie und Sammlung ihrer vorzüglichsten Denkmale. Halle 1829.

(35a) S. 168. Weiße: System der Aesthetik, I, S. 177. S. 178. sagt er: „Dafern die abstracten Bestimmungen, wie Schönheit, Häßlichkeit u. s. w. überhaupt nicht ganz leer bleiben, sondern etwas bedeuten sollen, so müssen sie auch in diese Stellung des Widerspruchs unter einander gebracht werden, damit durch jene Abstraction nicht ihre dialektische Wahrheit und Lebendigkeit verloren gehe."

(35b) S. 172. Ich werde aus dem artiger, als Voß, übersetzenden Droysen die Stelle beibringen:

— — — es pocht ja schon
Gevatter Stuhlgang brummend an die Hinterthür —
Dies Unterröckchen muß ich nehmen von meiner Frau,
Einfahren schnell in ihre Perserpantöffelchen!
(Steht auf, zieht sich die Weiberkleidung an).

Wo aber gleich ein Plätzchen, wo man ungesehn
Hofirte? Ach, bei Nacht sind alle Katzen grau.
(Geht vorn auf das Proscenium hin).
Hier wird mich jetzt mein Häufchen Niemand legen sehn!

(36) S. 177. Schiller war mit Fichte in Streit gerathen. Fichte hatte ihm für sein Journal eine Abhandlung über Geist und Buchstab zugeschickt. Schiller wollte dieselbe nicht so, wie sie war, abdrucken, weil er am Vortrag auszusetzen fand. Fichte vertheidigte sich mit großem Stolz und Schiller bestand auf der Forderung, daß für eine ästhetischbefriedigende Darstellung Begriff und Bild in Wechselwirkung mit einander treten müßten. Dieser Streit in einem uns nun gedruckt vorliegenden Briefwechsel hat Schiller wohl zu der Abhandlung: über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, 1795, angeregt, in welcher wir, freilich nur in eine Anmerkung geworfen, die von mir im Text citirten Worte finden.

(37) S. 178. Ruge: Neue Vorschule der Aesthetik, S. 75 — 77. Nach ihm Fischer in der Diotima, S. 198 ff. „Was wir in der Natur gewöhnlich erhaben nennen, ist weit mehr der Ausdruck des Affects, als eine ästhetische Ueberzeugung. Die Natur erhebt uns nicht, sie imponirt uns nur.“

(38) S. 186. Voltaire im Prolog zur Pucelle gibt in einem einzigen Zuge die ganze Richtung an, die er in dem Gedicht verfolgt. Er rühmt die Wunder der Tapferkeit und des Glaubens, welche Jeanne vollbrachte. —

Jeanne d'Arc eut un coeur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous tremblerez de ses exploits nouveaux;
Et le plus grand de ses rares travaux
Fut, de garder un an son pucelage.

(39) S. 197. Es erben sich, nach Göthe's bekannten Worten im Faust, Gesetz und Rechte, wie eine ewige Krankheit fort. Aber es erben sich auch Urtheile über Menschen und Bücher als eine ewige Krankheit fort. Diderot und seine Schriften gehören zu den Gegenständen, an welchen unwissende und befangene Menschen ihr Müthchen zu kühlen pflegen, indem sie die Abscheulichkeit dieses Atheisten, dieses Herausgebers der Encyklopädie, dieses Verfassers unsittlicher Romane, mit recht derben Worten brandmarken, ohne Diderot und seine Werke zu kennen. Es gilt einmal für ausgemacht, daß man seiner und ihrer nur im Ton sittlicher Entrüstung erwähnen dürfe. Ich habe schon früher anderwärts eine größere Billigkeit der Beurtheilung Diderots auch bei uns einzuleiten versucht. Ich habe aufmerksam gemacht, wie

Lessing, Göthe, Schiller, Varnhagen, Moritz Arndt, über ihn denken. Wegen des Jacques will ich hier nur bemerken, daß Diderot selbst über den Vorwurf des Cynischen sich darin verheidigt, Oeuvres, éd. Naigeon, XI., p. 333 ff. Man irrt sich, wenn man meint, daß in dem Fatalisten nur cynische Geschichten vorgetragen würden. Die tragische Geschichte der Marquise de la Pommeraye, welche die Wirthin erzählt, nimmt ein Drittel des Ganzen ein. Sie ist von Schiller unter dem Titel: Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache, in der Rheinischen Thalia, I., S. 27. ff. 1785, übersetzt. Das Thema, nämlich die Idee des Schicksals, des objectiven Zusammenhangs der Begebenheiten, wird gleich in den ersten Worten der Schrift, die man nur sehr uneigentlich einen Roman nennen kann, festgestellt. „Jacques disoit, que son capitaine disoit, que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici bas étoit écrit là haut.

Le Maître.

C'est un grand mot que cela.

Jacques.

Mon capitaine ajoutoit, que chaque balle, qui partoit d'un fusil, avoit son billet.

(40) S. 206. Hauser's Bethlehemitischer Kindermord zeigt uns nur eine Versammlung unglücklicher Mütter, welche die Leichname ihrer Kinder, aus deren Wunden das Blut rieselt, anstarren. Diese Monotonie gibt dem schön gemalten Bilde etwas höchst Tristes, ja Langweiliges. Wie anders hat der alte Le Brun dies Sujet behandelt! Bei ihm sieht man auch getödtete Kinder, traurende Mütter, aber man sieht auch Mütter, welche ihre Kinder zu retten versuchen, welche den Kriegern sich entgegenwerfen, welche mit den Kriegern kämpfen. Man sieht, daß die Mutterliebe es den Soldaten, die sogar zu Pferde einhersprengen, mit Speeren nach den Kindern stoßen, nicht leicht macht, den entsetzlichen Befehl auszuführen. Ueberdem blickt man über einen weiten Raum hinweg. Ein großer offener Platz, im Hintergrund eine Brücke, auf welcher sich Soldaten und fliehende Weiber drängen, mannigfaltige Gruppen. Bei Hauser eine gefängnißartige Abschließung.

(41) S. 211. Hegel Aesthetik, III., 1838, S. 123. „Wir sehen deshalb keine gemeinen Empfindungen und Leidenschaften vor uns, sondern das Bäurische und Naturnahe in den untern Ständen, das froh, schalkhaft, komisch ist. In dieser unbekümmerten Ausgelassenheit selber liegt hier das ideale Moment: es ist der Sonntag des Lebens, der Alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt; Menschen die so von ganzem Herzen wohlgemuth sind, können nicht

durch und durch schlecht und niederträchtig sein. Es ist in dieser Rücksicht nicht dasselbe, ob das Böse nur als momentan oder als Grundzug in einem Charakter heraustritt. Bei den Niederländern hebt das Komische das Schlimme in der Situation auf, und uns wird sogleich klar, die Charaktere können auch noch etwas Anderes sein, als das, worin sie in diesem Augenblick vor uns stehen. Solch eine Heiterkeit und Komik gehört zum unschätzbaren Werth dieser Gemälde. Will man dagegen in heutigen Bildern der ähnlichen Art pikant sein, so stellt man gewöhnlich etwas innerlich Gemeines, Schlechtes und Böses ohne versöhnende Komik dar. Ein böses Weib z. B. zankt ihren betrunkenen Mann in der Schenke aus, und zwar recht bissig; da zeigt sich denn, wie ich schon früher einmal anführte, nichts, als daß Er ein liederlicher Kerl und Sie ein giftiges altes Weib ist." — Hotho, Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei, Berlin 1842, I., S. 137. ff. „Der Künstler, der sich auf diesen Kreis gemeiner Täglichkeit und interesselosen Scheines concentriren, aus ihm seine alleinige Norm entlehnen und gewaltsam den Muth seiner erniedrigenden Begeisterung schöpfen wollte, würde selbst bei dem höchsten Grade formeller Geschicklichkeit dadurch nichts Andres gethan haben, als aus der Sphäre der Kunst überhaupt herausgetreten zu sein"

(42) S. 214. W. Gringmuth: de Rhyparographia. Disputatio philosophica. Vratislaviae, 1838, 8. Diese fleißige und interessante Abhandlung hat das Schicksal der meisten akademischen Dissertationen, ungekannt und ungenannt zu verkommen. Gringmuth hat in der Einleitung verschiedene Definitionen des Häßlichen gesammelt, stellt sich selbst ziemlich auf den Weißeschen Standpunct, kann sich aber gar nicht in die Komik finden und schließt seine Ansicht in Göthe's Versen ab:

Dann zuletzt ist unerläßlich
Daß der Dichter Manches hasse;
Was unleidlich ist und häßlich,
Nicht wie Schönes leben lasse.

(43) S. 218. Ueber Peire Vidal s. Fr. Diez Leben und Werke der Troubadours, Zwickau 1829, S. 149. ff. Lichtensteins Verrücktheiten sind durch seinen Frauendienst bekannt genug.

(44) S. 222. Wegen des Grotesken wäre noch anzuführen, daß Lessing in einem kleinen Aufsatz seinen Ursprung aus dem Aegyptischen ableitet. Aber sein Ursprung an und für sich liegt in der Natur der Sache. Eben so gut könnte man es aus dem Chinesischen oder

Indischen ableiten. Das im Text citirte Buch heißt: la Passion de Notre Seigneur J. O. en vers burlesques und erschien 1649. Dies Buch war poetisch schlecht, aber ganz ernst gemeint, nicht etwa parodisch. Die burlesken Verse waren nur ein Buchhändlerkniff für größern Absatz.

(45) S. 224. Von diesen Mitteln hat die Posse zu allen Zeiten, bei allen Völkern, einen reichlichen Gebrauch gemacht. Eine gewisse ästhetische Uebervornehmheit blickt zwar auf das Possenhafte mit verächtlichem Mitleid hinunter, aber dasselbe hat so gut sein Recht, als die sogenannte feine oder hohe Komik, die neuerdings bei uns so fein geworden ist, daß man sie richtiger wohl langweilig nennt.

(46) S. 234. Carl Vogt: Bilder aus dem Thierleben. Frankfurt a. M. 1852, S. 433: „Kennt man etwa die wirklich wahre Geschichte von dem Freunde des Försters nicht, welcher sich in dem Zimmer allein glaubte, eine tönende Unschicklichkeit sich zu Schulden kommen ließ und zu seinem Erstaunen sah, wie plötzlich die unter Tischen und Stühlen liegenden Hunde in lautes Wehgeheul ausbrachen und unter allen Zeichen der Angst sich endlich aus den Fenstern der Parterrewohnung in den Garten stürzten? Der Förster, als er wieder herein kam, errieth sogleich die Ursache des plötzlichen Tollgewordenseins seiner Hunde. Er prügelte jedesmal, sobald eine der Bestien das Zimmer verpestete, die ganze thierische Gesellschaft zur Strafe ab, da er den Schuldigen weder suchen wollte, noch konnte."

(47) S. 236. Man sehe ihre Abbildungen bei Raoul-Rochette, Musée secret, Tafel 37, 40 und 42.

(48) S. 237. O. L. B. Wolff: Allgemeine Geschichte des Romans von dessen Ursprung bis zur neuesten Zeit. Jena 1841, S. 324. ff.

(49) S. 238. T. Delord führt den Chicard auf die Weinlesen von Burgund zurück. Gesang und Tanz des Chicard faßt er als Parodie der Liebe auf. S. 371.: „Ce n'est point une danse, c'est encore une parodie; parodie de l'amour, de la grâce, de l'ancienne politesse française, et, admirez jusqu'où peut aller chez nous l'ardeur de la dérision! parodie de la volupté; tout est réuni dans cette comédie licencieuse qu'on nomme le chahut. Ici les figures sont remplacées par des scènes; on ne danse pas, on agit, le drame de l'amour est représenté dans toutes ses péripéties, tout ce qui peut contribuer à en faire deviner le dénoûment est mis en oeuvre; pour aider à la vérité de sa pantomime, le danseur, ou plutôt l'acteur, appelle ses muscles à son secours; il s'agite, il se disloque, il trépigne, tous ses mouvemens ont un sens, toutes ses contorsions sont des emblèmes; ce que les

bras ont indiqué, les yeux achèvent de le dire; les hanches et les reins ont aussi leurs figures de rhétorique, leur éloquence. Effrayant assemblage de cris stridents, de rires conoulsifs, de dissonances gutturales, d'inimaginables conforsions. Danse bruyante, effrénée, satanique, avec ses battemens de mains, ses évolutions de bras, ses frémissements de hanches, ses tressaillements de reins, ses trépignements de pieds, ses attaques du geste et de la voix; elle saute, glisse, se plie, se courbe, se cabre; dévergondée, furieuse, la sueur au front, l'oeil en feu, le délire au visage. Telle est cette danse, que nous venons d'indiquer, mais dont nulle plume ne peut retracer l'insolence lascive, la brutalité poétique, le dévergondage spirituel; le vers de Pétrone ne serait pas assez large pour la contenir; elle effraierait même la verve de Piron." Aber damals schon, 1841, glaubte Delord, daß der Chicard den Moment des höchsten Glanzes erreicht habe. „Il se croit assez puissant, pour méconnaître son origine populaire; il tourne depuis quelque tems d'une façon déplorable à l'aristocratie; il fait l'homme célèbre, l'artiste, le lion. — Chicard s'en va!" Stahr hat nur noch seine frostige Ausartung gesehen.

(50) S. 240. S. Arthur Schopenhauer, die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig, Bd. II., 1844, S. 531 — 564. Diese „Metaphysik der Geschlechtsliebe" ist zwar hin und wieder etwas cynisch, aber voll von anziehenden, aus der Natur und dem Leben geschöpfter Beobachtungen.

(51) S. 240. In der Galerie von Florenz sind unterhalb der Kupferstiche der Bilder aus dem Palast Pitti eine große Menge von Gemmen vergrößert dargestellt und vortrefflich gestochen. Sehr viele dieser herrlichen Werke enthalten Opfer von jungen Frauen und Mädchen, die an die Kraft der Natur appelliren, aber mit einer Züchtigkeit und Grazie, welche die Abwesenheit jedes andern Gedankens, als des religiösen, ausdrückt.

(52) S. 245. Die Wiederholung von No. 51. auf S. 244. ist abermals ein Erratum. Naigeon, im zwölften Bande seiner Ausgabe Diderots, hat S. 255 — 66. eine Rechtfertigung einrücken lassen, weshalb er von den sogenannten Romanen Diderots „den Skandal des Textes in seiner ganzen Reinheit" beibehalten habe, ohne etwas zu unterdrücken, weil sonst das Publicum, wie die Literärgeschichte allerdings zeigt, mit noch ärgern Dingen und in schlechterem Styl in Diderots Namen wäre mystificirt worden. S. 263. erzählt er nun, daß er Diderot oft Vorstellungen über die Gefahren gemacht habe, welche in jenen Büchern für die Phantasie liegen könnten: „et je

dois dire ici, pour disculper à cet égard le philosophe, que frappé des raisons, dont j'appuyois mon opinion, il étoit bien déterminé, à faire à la décence, à la pudeur et aux convenances morales, ce sacrifice de quelques pages froides, insignifiantes et fastidieuses pour l'homme, même le plus dissolu, et révoltantes ou inintelligibles pour une femme honnête. Il est certain, que l'ouvrage ainsi épuré, n'auroit rièn perdu de son effet.“ Schon Lessing, der in der Dramaturgie, No. 84. ff. 1768, ein Stück aus den bijoux indiscrets übersetzte und dadurch schon damals das Deutsche Publicum zuerst wohl mit der Existenz dieses Buchs bekannt machte, sagt übereinstimmend mit Naigeon: „Dieses Buch heißt: Les Bijoux indiscrets, und Diderot will es jetzt durchaus nicht geschrieben haben. Daran thut Diderot auch sehr wohl; aber doch hat er es geschrieben, und muß es geschrieben haben, wenn er nicht ein Plagiarius sein will. Auch ist es gewiß, daß nur ein solcher junger Mann dieses Buch schreiben konnte, der sich einmal schämen würde, es geschrieben zu haben.“

(53) S. 246. In diesem Urtheil stimme ich mit J. Dunlop: Geschichte der Prosadichtungen, (history of the fiction) aus dem Englischen von F. Liebrecht, Berlin 1851, S. 397., überein. Die Franzosen schwärmen noch immer für das Buch. Wir glauben, daß St. Beuve auch bei uns als Kritiker ein sehr geachteter Name ist und St. Beuve sagt in den critiques et portraits littéraires, ed. de Bruxelles, 1832, T. II., S. 176. ff. so viel Schmeichelhaftes, als nur möglich. Er nennt es ein kleines Meisterwerk, dont la fraîcheur sans Fard soit immortelle. „Manon Lescaut subsiste à jamais, et, en dépit des révolutions du goût et des modes sans nombre, qui en éclipsent le vrai règne, elle peut garder au fond sur son propre sort cette indifférence folâtre et languissante, qu'on lui connoît“.

(54) S. 251. J. Schmidts Arbeit enthält nicht weniger über Shakespeare, Racine, Voltaire und die Deutsche Romantik viel Interessantes, aus wirklichem Quellenstudium Hervorgegangenes. Wenn dieselbe, wie es scheint, wenig bekannt geworden ist, so hat dies seine Ursache wohl in zwei Umständen: einmal darin, daß der Verfasser keinen eigentlich historischen Gang einhält, sondern eine, wie uns scheint, künstliche Gruppirung befolgend, dem Leser, der mit einem Apperçü der Weltgeschichte im Kopf an ihn herangeht, schwer zugänglich ist; sodann darin, daß der Verfasser an keiner der von ihm betrachteten Gestalten Freude hat. Ein gewisser mißmuthiger, mit allen Erscheinungen der Geschichte grollender Ton geht durch das ganze Buch. J. Schmidt hat das Talent, die negative Seite der Phänomene scharf

zu fassen, lebendig zu schildern, aber er neigt hierin noch zu sehr nach der Ruge-Bauerschen Manier hin, den Proceß des Werdens nur in den düstern Farben der Auflösung zu erblicken. Er ist recht der Gegensatz von Valentin Schmidt, der für die Romantik so katholisch glühend begeistert war und dem wir bekanntlich in den Wiener Jahrbüchern die erste vollständige Uebersicht und Classeneintheilung der Calderon'schen Dramen verdanken. Schmidt war ein Heros in der Kenntniß der Literatur des Mittelalters. Ich kann die Gelegenheit nicht vorüberlassen, eine Frage wieder zu erneuen, die ich von Zeit zu Zeit schon gethan habe. Wir Deutsche verdrucken so unendlich viel Papier mit Wiederholungen. Man denke z. B. an die Unzahl unserer Blumenlesen, die sich zu einem förmlichen, anständigen Nachdruckgeschäft organisirt haben. Man denke an die Unzahl von Uebersetzungen Ausländischer Romane. Warum drucken wir nicht von Schmidt seine Arbeit über Calderon, seine noch auf lange wichtige, weil positiv ergänzende Kritik von Dunlops history of the fiction, seine Arbeit über das Decamerone, seine Beiträge zur Geschichte der romantischen Literatur, einmal in Einem Band zusammen? Wie dankbar würden dafür alle sein, die Literatur studiren. Ich weiß aus Erfahrung, wie schwer es hält, sich aus den Wiener Jahrbüchern die betreffenden Hefte zu verschaffen. Nur die Beiträge sind als ein einzelnes Bändchen gedruckt. Die Kritik Dunlops läuft durch vier Hefte der Wiener Jahrbücher. Die Arbeit über Calderon steht sogar nur im Intelligenzblatt derselben.

(55) S. 254. Henneberger, das Deutsche Drama, S. 8.: „Der Dichter könnte vielleicht antworten, daß Griseldis durch ihre Zurückweisung Parzivals, als sie erfährt, es sei Alles nur zum Spiel gewesen, das Gegengewicht in die Wagschaale werfe." Aber — „ist denn das, was uns hier für Liebe verkauft wird, wirklich die wahre Liebe des Weibes? Können wir vergessen, daß eine solche das Recht der eigenen Persönlichkeit, ja bis auf einen gewissen Grad die Würde des Menschen aufgebende Hingebung eher an die instinctive Anhänglichkeit des Thiers, als an die freie Liebe anstreift, die dem Liebenden das Gefühl der eigenen Würde noch erhöhen muß?"

(56) S. 255. Hotho in seiner Geschichte der Deutschen und Niederländischen Malerei S. 160. ff. unterscheidet von Eyk zu J. Bosch, von Bosch zu Schongawer (Martin Schön) einen Fortgang. S. 212.: „In seinen heraufgeputzten Henkern, seinen muthwillig fletschenden Knaben und geißelnden Knechten beweist Martin Schön ein volles naturgetreues Studium. Er steigert nur häufig die beobachteten

Züge mit nachhelfender Energie. Die verstärkte Mißbildung der rüsselartigen Mäuler, der bocksartigen Köpfe und knöchernen Körper soll deutlicher noch die innere und äußere Verkehrtheit darthun.“ Vgl. Kugler: Handbuch der Geschichte der Malerei, II., Berlin 1837, S. 84. ff.

(57) S. 262. S. J. B. Rousseau: Dramaturgische Parallelen, München 1834, I., S. 189. ff. Als Oloaritus zuletzt den Dolch auf Agrippina zückt, ruft sie aus:

Stoß, Mörder, durch das Glied, das es verschuldet hat,
Stoß durch der Brüste Milch, die solch ein Kind gesäuget,
Stoß durch den nackten Bauch, der einen Wurm gezeuget
u. s. w.

(58) S. 262. Ch. Magnin: Histoire des Marionettes en Europe. Paris 1852, p. 147. ff.

(59) S. 263. Frau Gieremund, nach Fischen lecker, war im Eise festgefroren.

(60) S. 267. Diese Infection des Aristophanes mit demselben Element, welches er bekämpft, hat recht gut nachgewiesen Th. Rötscher: Aristophanes und sein Zeitalter. Berlin 1827.

(61) S. 267. Heine kann durch die Leichtfertigkeit, mit welcher er ganz überflüssig plötzlich eine Capriole schneidet, mitten im Strom der edelsten Gefühle eine Grimasse macht, förmlich Schmerz erregen und hat nun eine Schaar von knabenhaften Poetlein verführt, diese prosaischen Pointen für die eigentlichste Poesie bei ihm zu halten. S. Prutz Vorlesungen über die Deutsche Literatur der Gegenwart, Leipzig 1847, S. 238. ff.

(62) S. 269. S. Oeuvres complètes de P. J. de Béranger, édition illustrée par Grandville et Raffet. Paris 1837, T. III. p. 195 — 380. Für die damalige Zeitgeschichte unschätzbare Actenstücke.

(63) S. 293. Ueber die Todtentänze, danses Macabres ist nunmehr eine sehr reichhaltige Literatur vorhanden. Eben so wenig fehlt es jetzt an sinnreichen Betrachtungen. Doch kann ich hier die Bemerkung nicht zurückhalten, daß der letzte der Todtentänze (ich meine nicht den Rethelschen Holzschnitt) in Deutschland unbeachtet und mit den frühern nicht in Verbindung gesetzt zu sein scheint. Er ist in Oel gemalt, hauptsächlich von einem Maler Becher; eine lange Reihe ziemlich großer, oft gar nicht unebener Gemälde, im Geschmack der Bürgerschen Balladen componirt, auf dem Haupt=

corridor des Augustinerstifts in Erfurt, in mitten Deutschlands, während des achtzehnten Jahrhunderts. Fängt man von Basels Todtentanz an, so kann man über Erfurt bis Lübeck, wo sich auch ein Todtentanz findet, gerade eine Diagonale ziehen. Der Erfurter verdiente doch wohl wenigstens der Vollständigkeit halber eine Lithographie. Eine Analyse des Holbeinschen Todtentanzes habe ich gegeben: Zur Geschichte der Deutschen Literatur. Königsberg 1836, S. 25.

(64) S. 294. Heinrich der Löwe, Heldengedicht in 21 Gesängen, mit historischen und topographischen Anmerkungen von Stephanus Kunze. 3 Thle. Quedlinburg bei G. Basse. 1817. 8.

(65) S. 295. S. J. L. Ideler: Geschichte der Altfranzösischen National-Literatur von den ersten Anfängen bis auf Franz I. Berlin 1842, S. 248. ff. Diese blasse Allegoristerei ist übrigens vom vierzehnten bis zum sechszehnten Jahrhundert in Europa allgemein herrschend gewesen.

(66) A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, 1819, S. 262. ff.

(67) S. 310. Turlupin hieß auch Tabarin, Gaultier Garguille, Gros Guillaume, jetzt Grosboyaux. Èmile de la Bédollière hat in einer Schilderung der heutigen Banquisten, Les Français peints par eux mêmes, I. de Province, p. 150. ff., viele Proben des heutigen, oft aber von Alters her überlieferten Unsinns mitgetheilt. Nur eine Probe vom Gesang des Paillasse:

Trois p'tits cochons sur un fumier
S'amusaient comm' des portes cochères.
J'lui dis: Sansonnet, mon petit,
J'voudrois avoir un liv' de beurre.

J'te mettrai d'huil sur tes sabots
Pour faire friser tes papillotes.
Ma veste est percée aux genoux
Ah' rendez moi mon bout d'chandelle.

(68) Abgebildet bei Panofka: Parodieen und Karikaturen auf Werken der klassischen Kunst. Berlin, 4, 1851, Taf. I., fig. 3.

(69) S. 322. Wer die Scene nicht in Burmanns Ausgabe des Petronius nachlesen will oder kann, denn er gehört zu den selteneren Büchern, kann sie in den: Begebenheiten des Enkolp nachlesen,

die Heinse aus dem Satyrikon übersetzt hat, angeblich zu Rom gedruckt, 1773, Bd. I., S. 132. ff.

(70) S. 322. Was wäre hier nicht Alles zu sagen! Es gehören hier Stoffe her, deren vorzüglich die Malerei sich bemächtigt hat und für deren Anschauung wir durch Gewohnheit abgehärtet sind, die aber im Grunde nur ekelhaft genannt werden können. Die Sunamitin, dem alten Könige David zugeführt, Lot in der Höhle des Gebirges, trunken gemacht von den Töchtern, damit er sie beschlafe u. s. w. Aber auch eine ganze Menge abscheulicher klinopaler Symplegmen und infamer Gemälde von widrigster Ueppigkeit gehört hieher, von denen man kaum sprechen mag. Nur Ein Beispiel will ich anführen. 1823 habe ich auf den Sammlungen der Göttinger Universität ein durch einen Schieber, der etwas Anderes zeigte, verdecktes Bild gesehen, auf das vom Führer als etwas besonders Merkwürdiges hingewiesen ward. Ludwig XV. hatte mit der Pompadour gewettet, daß sie nicht durch einen Ring pissen könne. Das Bild stellt nun die Pompadour dar, wie sie dies Experiment versucht und die Majestät liegt auf beiden Knieen und hält selber mit lüsterner Neugier den Ring!

(71) S. 322. Nach Droysen, 1838, Aristophanes, III., 204, will ich nur den Anfang des Monologs des arg gefoppten Kinesias, der gewiß auch den Dithyrambographen Kinesias parodiren sollte, hersetzen:

Zu Grunde gerichtet, ganz mich vernichtet hat das Weib!
Zu allem Andern, so abgehülſ't läßt sie ihn mir stehn!
O wie wird mir! weh! wo ergieß' ich mich hin,
Von dem süßesten Weib so entsetzlich getäuscht!
u. s. w.

(72) S. 322. Horatii Epodon liber, VIII.: In anum libidinosam:

Rogare longo putidam te saeculo,
Vires quid enervet meas!
Cum sit tibi dens ater, et rugis vetus
Frontem senectus exaret;
Hietque turpis inter aridas nates
Podex, velut crudae bovis.
Sed incitat me pectus, et mammae putres,
Equina qualis ubera;
Venterque mollis, et femur tumentibus
Exile suris additum.

Esto beata; funus atque imagines
Ducant Trumphales tuum;
Nec sit marita, quae rotundioribus
Onusta baccis ambulet.
Quid? quod libelli Stoici inter Sericos
Jacere pulvillos amant?
Illiterati num minus nervi rigent?
Minusve languet fascinum?
Quod ut superbo provoces ab inguine,
Ore allaborandum est tibi.

Ich gestehe, in dieser scheußlichen Schilderung auch nicht einen Funken Poesie zu finden.

(73) S. 323. Panofka a. a. O. p. 4., sieht darin eine Parodie der Jungfräulichkeit, weil der Atalanta der Charakter derselben par excellence zugekommen sei. Wegen ἁρμα und φιλοτης ist hier noch zu bemerken, daß sie allerdings auch ganz einfach Begattung, Beischlaf überhaupt bedeuten. Sie haben aber nach Plutarch die hier gemeinte Nebenbedeutung, die von Lucretius Carus, de rerum natura, IV., V. 1259. ff. beschrieben wird:

Et quibus ipsa modis tractetur blanda voluptas,
Id quoque permagni refert: nam more ferarum,
Quadrupedumque magis ritu, plerumque putantur.
Concipere uxores, quia sic loca sumere possunt,
Pectoribus positis, sublatis semina lumbis.

Worüber Lucretius sich dann weiter in naturphilosophische Erklärungen von seinem Standpunct aus ergeht.

(74) S. 327. Arden v. Feversham, übersetzt in Tieck's Vorschule Shakespeare's, 1823, Bd. I., S. 113. ff.

(75) S. 329. Die gedankenlose Uebersetzungsmanie der Deutschen in Ansehung Englischer und Französischer Romane und Novellen ist ein tiefer Krebsschaden unserer Literatur, ja unseres Lebens. Man vergleiche einmal statistisch, wie viel wir von den Engländern und Franzosen in diesem Fach übersetzen, mit dem, was sie von uns übersetzen. Die elendesten Schmiersale weniger als mittelmäßiger Autoren werden sofort in's Deutsche übersetzt und, wenn man die Kataloge der Leihbibliotheken durchmustert, sollte man fast glauben, Paul de Kock, d'Arlincourt, A. Dumas, Féval, James u. s. w. wären unsere Classiker. Man frage sich, ob nicht zehn Uebersetzungen erschienen sein würden, wenn die ausländischen Literaturen Romane, wie Max Waldau nach der Natur, Auerbachs Neues Leben, Gutzkow's Ritter vom

Geist, Prutz' Engelchen, Stifter's Studien u. a., gebracht hätten? Man frage sich, ob eins dieser Bücher in's Englische oder Französische übersetzt ist? Man erinnere sich, daß selbst von den anerkanntesten, ältern Classikern unserer Nation immer nur Weniges, sogar von Tieck, der mehr für die Unterhaltung erzählt hat, nur einzelne Novellen, le livre bleu u. dgl., übersetzt ist. Und dazu bedenke man, daß ein Drittel der Deutschen Englisch, wenigstens Französisch genug versteht, jene Romane auch im Original (der Brüsseler, Berliner und Leipziger Nachdrücke) zu lesen, während nur wenige Engländer und Franzosen Deutsch lernen, so wird man sich eingestehen müssen, daß das Verhältniß zu einem schreienden Mißverhältniß wird. Durch polizeiliche Einschreitungen ist hier nichts auszurichten, sie sind ihrer Natur nach zu oberflächlich und erzeugen nur das Gelüst, auf Umwegen sich den verbotenen Genuß zu schaffen. Nur von Innen heraus, durch wahrhafte Bildung, nur durch Stärkung unseres Nationalgefühls, durch Achtung vor uns selbst, durch wirkliche Liebe zu unserm Vaterlande (statt der ironischen Stellung, die wir gewöhnlich dazu einnehmen und die alle Kraft, auch die sittliche, bei uns in der Wurzel verdirbt), ist etwas Reelles dagegen zu wirken. Die im Text erwähnten Ritter- und Räuberromane sind aber ein Beweis, wie wüst und kindisch phantastisch es noch in einem großen Theil der untern Schichten des Volks bei uns aussieht. Nur eins vergesse man nicht, daß sie eine gewisse wilde Poesie, eine grelle Abenteuerlichkeit besitzen, die den Ungebildeten und Halbgebildeten zu fesseln vermag und daß so hölzerne, wenn auch noch so gut gemeinte, moralisirende und ökonomisch den Werth der Zeit und des Geldes nachdrücklich einprägende dicke Bücher, wie die Käserei auf der Vehfreude von J. Gotthilf und ähnliche, nicht mit jenen an sich erbärmlichen Producten des Pastors Leibrock u. A. concurriren können.

(76) S. 336. Ueber den Ehebruch s. meine Abhandlung in den Studien I., Berlin 1839, S. 56—90.

(77 a.) S. 336. Man s. darüber v. Bülows Novellenbuch, 4 Bde., oder in Ansehung der Italienischen die treffliche Auswahl und Uebersetzung, die Adalbert Keller in seinem Italienischen Novellenschatz, Leipzig 1851, 6 Bde., gegeben hat.

(77 b.) S. 342. Diese köstliche Schilderung Göthe's hätte ich eigentlich in die Anmerkungen bringen sollen, da sie einen so großen Raum wegnimmt. Allein ich bedachte, daß am Ende nur wenige sich um die Anmerkungen kümmern und daß ich daher wohl daran thäte, den Leser im Text heranzuzwingen. Man sage nicht, daß ich ja noch besser nur auf Göthe's Werke hätte verweisen können, denn wie träge sind

wir nicht, nachzuschlagen — und wer hat auch die Werke immer zur Hand! Ohne meinen geehrten Lesern daraus einen Vorwurf zu machen, bin ich überdem gewiß, daß die Meisten derselben bis zu dem Augenblick, der sie hier darauf führt, von diesem Grab der Tänzerin bei Göthe gar nichts gewußt haben, weil diese kleinen Arbeiten Göthe's überhaupt wenig gelesen werden.

(78) S. 352. Es gibt eine ganze Gruppe von Lustspielen und Operetten, die darauf basirt sind. Die Wiener Posse hat z. B. in dem: rosenfarbenen Geist, eine äußerst komische und heitere Anwendung davon gemacht. Unter Anderm erscheint der Leichenzug auf der Bühne. Der Verstorbene geht, ganz in Rosa gekleidet, als Geist mit einem Gesangbuch und einem Sacktuch in der Hand selbst unter den Leidtragenden mit, trauert über sich selbst u. s. w.

(79) S. 356. Ruge's Neue Vorschule S. 106: „Alle Häßlichkeit der Poesie und sonstiger Kunst, der Gesinnung und That, gewinnt wirklich nur ein Scheindasein, eine scheinbare Wirklichkeit des Geistes, das Scheindasein des Gespenstes. Das Gespenst ist Erscheinung, aber nicht die wahre und wirkliche Erscheinung des Geistes, also vielmehr nicht Erscheinung" u. s. w.

(80) S. 363. Auch Göthe, im funfzehnten Buch seiner Autobiographie, sagt, daß die Titanen die Folie des Polytheismus seien, wie der Teufel die Folie des Monotheismus und daß der Teufel keine poetische Figur sei. Aber eben als Folie wird er, was er nicht in sich selbst ist, ein Moment der Poesie und der Kunst. Alles Häßliche, als solches, ist unschön, unpoetisch, unkünstlerisch. Aber innerhalb eines gewissen Zusammenhangs, unter gewissen Bedingungen, wird es ästhetisch möglich und wirksam. Cain z. B., der Brudermörder, ist für sich abscheulich; Lucifer, der ihn sophistisch irrt, für sich abscheulich; aber in Byrons Mysterium Cain wird Cain durch Abel, Adah und Zillah und Lucifer durch Cain poetisch. Uebrigens ist die Satanologie des Christenthums auch noch eine andere, als die des einfachen Monotheismus.

(81) S. 371. Uebersetzt in Tieck, Vorschule Shakespeare's, Bd. I. Ulrici, über Shakespeare's dramatische Kunst, 1839, S. 221. sagt von den Hexen im Macbeth sehr richtig: „Seine Hexen sind Zwittergeschöpfe, halb naturmächtige, der Nachtseite der irdischen Schöpfung angehörige Wesen, halb abgefallene, im Bösen versunkene, gemeine Menschengeister; sie sind das Echo des Bösen, das aus der Brust und dem Geisterreiche dem Bösen in der Brust des Menschen antwortet, es hervorlockt, zu Entschluß und That entwickeln und ausbilden hilft."

(82) S. 373. S. J. A. Märker: das Princip des Bösen nach den Begriffen der Griechen, Berlin, 1842, S. 58 — 162. S. 151 — 56. hat Märker das Häßliche, το αἰσχρον, im Unterschiede von und im Zusammenhange mit κακον auseinandergesetzt. Sehr wichtig ist die Stelle, die er über die σοφια aus Platons Hippias maj. 289, B. beibringt: „την καλλιστην παρθενον προς θεων γενος αἰσχραν εἰναι", sofern nämlich die göttlichen Mächte, auch der Gerechtigkeit, als furchtbar vorgestellt wurden.

(83) S. 374. Eine Abbildung des Schattenspiels Kara-geuz s. in der Illustration universelle, Paris 1846, N. 150., p. 301. M. F. Mornand in seinen Souvenirs de voyage en Afrique sagt von diesem Teufel: „Grotesque rèsumé de tous les vices et de toutes les turpitudes, il réunit les types divers inventés chez nous, pour effrayer les enfants, amuser la populace, rendre muette l'attention des vielles femmes aux récits exagérées des veillées d'hiver, ou, dans les orages politiques, pour détourner la vigilance soupçonneuse des masses aux approches d'un coup d'État, ou bien encore pour alimenter cette source de folie originale, qui constitue bien souvent le mérite de nos hommes à la mode. Garagousse est l'Arlequin, le Paillasse, le Polichinelle, le Croquemitaine, le Barbe-Bleue, le Cartouche, le Mayeux, le Robert-Macaire de l'Afrique septentrionale; mais avec ces qualités, il n'excite encore qu'une faible admiration chez les spectateurs; c'est comme modèle d'obscénité qu'il enleve tous les suffrages. Dans ce rôle, il produit en scène ce que le cynisme a de plus repoussant et de plus horrible; ses paroles, ses actions sont d'une crudité dégoûtante. Outrageant la pudeur et la nature, il parodie jusqu'aux monstruosités attribuées par la fable à Pasiphaë."

(84) S. 375. Didron: iconographie chrétienne, Paris 1843, 4, p. 545. An der Stelle der Zeugungsglieder findet sich auch ein Kopf, der die Zunge hervorblöckt. Uebrigens glaubten die Miniaturmaler des Mittelalters ein frommes Werk zu vollbringen, wenn sie den Teufel recht scheußlich malten, weil sie in ihrem frommen Wahn annahmen, daß er sich darüber ärgere — und den Teufel zu ärgern, nun, es war doch immer einiges Verdienst.

(85) S. 375. Auch in seinen sämmtl. Werken VII.

(86) S. 375. Uebersetzt im zweiten Theil von Tiecks Vorschule Shakespeare's.

(87) S. 377. Ich besitze von dieser Tentation de St. Antoine Abbé einen großen Kupferstich, den P. Picault gestochen hat. Callot

hat das wunderliche Bild dem Abbé Antoine de Sever, prédicateur ordinaire du Roy, gewidmet, mit dem Motto: Si consistant adversus me castra, non timebit cor meum. — Wegen des Namens der diablerie will ich noch bemerken, daß im Mittelalter diejenigen Mysterien grande diablerie hießen, in denen wenigstens vier Teufel spielten.

(88) S. 380. Abgebildet in Scheible's Doctor Faustus, Stuttgart, 1844, S. 23. (Auch als Thl. II. der Sammelschrift: das Closter). — Ueber den Jägertypus s. auch F. Kugler in der Geschichte der Malerei, II., 79., der von Hans Holbein solche Figuren mit einem „Italienischen“ Gesicht anführt.

(89) Mit den Begriffen Parodie und Travestie ergeht es den Aesthetikern ähnlich, wie den Logikern mit den Begriffen der Induction und der Analogie. Der eine nennt Parodie, was der andere Travestie, und umgekehrt. Bei der Travestie wird die Grundbestimmung bleiben, daß sie auch Parodie ist, aber nicht blos im Allgemeinen, sondern daß sie, wie der Name andeutet, denselben Inhalt in eine andere Form verkleidet, eben damit aber auch den Inhalt anders qualificirt. Eine Parodie kann auch ernst sein, eine Travestie ist immer lächerlich.

(90) Vischer a. a. O. hat Gavarni mit Töpffer verglichen und den Humor des letztern vortrefflich dargestellt. Töpffers Zeichnungen sind nur flüchtige Federzeichnungen; oft scheinen es nur Tüpfelchen und Strichelchen zu sein, aber man muß die Geschichten hinzunehmen, diese köstlichen Geschichten von Mr. Jabot, Jolibois, Mr. Pencil u. A. Töpffers Manier ist durch ihre Anwendung in den Münchener Fliegenden Blättern von Schneider und Braun bei uns nunmehr fast populär geworden. Wir erlauben uns, zu ihrer Charakteristik aus Vischers Schilderung nur einige Worte herauszuheben. Vischer hebt an ihm als Hauptmoment das Epische seines Verfahrens hervor, welches ihn auch einladet, den Episoden nachzugehen: „Sind die Astronomen im Dr. Festus aus dem Wasser gerettet, so müssen wir auch noch erfahren, was aus ihren Perücken geworden, und das gibt noch eine lange höchst interessante Geschichte. Mad. Crépin legt ein Pechpflaster auf und verliert es; dann wandert es weiter durch verschiedene Hände, bis es seinen Kreislauf auf der Haut des frühern Erziehers ihrer Kinder, nunmehrigen Zolljägers Bonichon beschließt. So erschöpft er aber auch die Hauptmotive mit epischer Ausführlichkeit. Wie er sie aufgehaspelt, haspelt er sie auch bis auf den letzten Faden ab. Endlich ist die ganze Methode Töpffers durchaus im engsten Sinn als successiv zu bezeichnen, man hat völlig den Eindruck des Fortmachens, Fortgehens, der gedehnten Folge, wie bei einer Erzählung, welche aber eben

deswegen, um nicht zu ermüden, von Strecke zu Strecke Ruhepuncte ansetzt; — wie in der histoire d'Albert, wo jede neue Phase dieses mißrathenen Sohns mit einem Tritt vor den Hintern schließt, den ihm sein Vater ertheilt, wobei man nur den Fuß des Einen und die Posteriora des Andern sieht; eben so die wiederkehrenden Momente, wo Hr. Jabot sich wieder in Positur setzt, Hr. Vieux Bois das Hemd wechselt u. dgl. m. Das Successive aber behandelt Töpffer in seiner phantastischen Weise gern so, daß er dieselbe Handlung auf mehren, durch Striche getrennten Feldern in mehren unmittelbar auf einander folgenden Momenten darstellt. Albert wird unter Andern Reisender zuerst für einen Weinhändler, dann für einen Buchhändler, welcher letztere eine Metaphysique pittoresque herausgibt. Man sieht ihn bei einer Familie eintreten, die er mit seiner Zudringlichkeit mißhandelt (assassine). Nun trennt Töpffer das weitere Blatt durch Striche in eilf schmale Streifen; auf dem ersten sieht man Herrn Albert noch in ganzer Figur, ein Compliment machend: il assassine au rez de chaussée; auf dem zweiten nur noch halbe Figur: à l'entresol; auf dem dritten nur noch Hintertheil und Beine, immer in tiefer Verbeugung: au premier — und so fort mit Grazie in infinitum, bis man am Ende nur noch einen verschwindenden Punct sieht. M. Pencil zeichnet die schöne Natur. Wie er fertig ist, betrachtet er sein Werk mit höchster Zufriedenheit. Wieder ein Bild: er sieht es von der andern Seite an und il est content aussi. Er sieht es über die Schulter an und er ist eben so zufrieden; er kehrt es gar um, sieht die leere Rückseite an und remarque avec plaisir, qu'il est encore content. Töpffer versteht seine Sache gut genug, um im Text eben so jedesmal die Worte zu wiederholen. So wird auch der wüthend eifersüchtige Jolibois im M. Pencil immer mit dem Zusatz in Parenthese: car hélas la passion aveugle, eingeführt. — Nun müssen wir noch das wahnsinnige Spiel des Zufalls, die phantastische Aufhebung der Naturgesetze hervorheben, welche beginnt, sowie das Hauptsubject von der ersten Exposition in die Verflechtung seines Schicksals, in die Verwicklung eintritt. Das sausende Rad einer verrückten Welt packt es am kleinen Finger, am Rockzipfel und reißt es unerbittlich im Schwunge mit fort. Das Unmögliche wird behandelt, als verstehe es sich von selbst. In mehren dieser Hefte geht fast die ganze Geschichte in der Luft vor sich, in deren Höhen ein schalkhafter Zephyr mehre Personen hinaufbläst. Die Personen sind ordentlich auch dem Leibe nach unzerstörbar; hundertmal müßten sie zu Staub zermalmt, zu Brei gequetscht sein, sich zu Tode geschnauft, in Schweiß aufgelöst haben, wären sie nicht komische Götter, unsterbliche Wesen auf dem Olympe der Narrheit. Es gibt keine Schwere mehr; doch es

gibt noch eine, man schwitzt und keucht unter ihrer Last, aber ein tüchtiger Ruck und das Unmögliche ist geleistet. Es gibt kein Bedürfniß mehr; doch es gibt noch eines, es kommt nur darauf an, durch große Anstrengung es zu überwinden: einige Ausdauer und man kann Tage, Wochenlang hungern, dursten, in hohlen Baumstämmen stecken, in Riesenteleskopen durch die Luft schiffen, in einem verschlossenen Koffer, durch dessen Löcher man die beiden Arme frei bekommen, Spaziergänge machen. Töpffer ist nicht auf die Weise phantastisch, wie Aristophanes, Callot und mehre neuere groteske Zeichner; er componirt keine absolut unmöglichen Gestalten, Froschmenschen, Vogelmenschen u. s. w. Dies litte schon die moderne Sphäre seiner Stoffe nicht. Aber durch einen Uebergang, der sich durch einige Motive, die ganz consequent scheinen, einschleicht, so daß das Unmögliche möglich wird, und wenn man nur den ersten Zoll über die Linie zugegeben, unmerklich Meilen daraus entstehen, löst er die Gesetze der Schwere, des Bedürfnisses, der Grenzen menschlicher Kraft und menschlicher Täuschung auf und hat uns, ehe wir umsehen, in eine eigene Welt, eine Wolkenkukuksburg hineingezaubert, wo wir eben so sehr in jedem Augenblick an das Allergewöhnlichste, an alle Unentbehrlichkeiten des Lebens erinnert, als auch über sie hinweggeschnellt werden. Dadurch nun vollendet sich die Freiheit und Reinheit der Komik, die eigene, ganze und absolute Welt des Humors. Auch darum verschwindet das Bittere und Boshafte der Satire, weil wir so ganz in diese zweite, freie Welt der möglich gewordenen Unmöglichkeiten uns hineingetäuscht finden."



Königsberg, gedruckt bei E. D. Böhmer.



